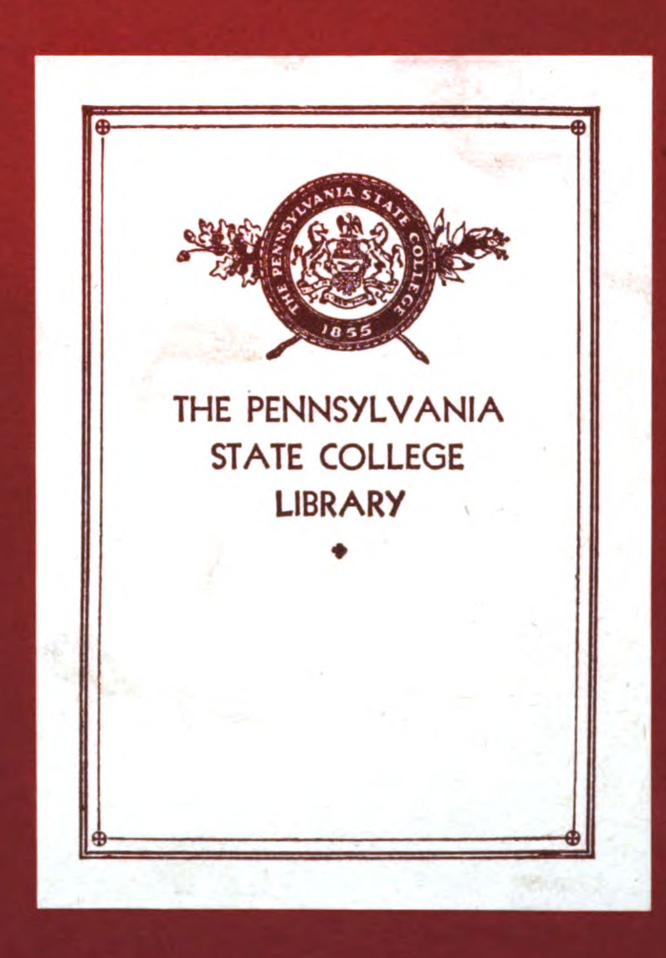
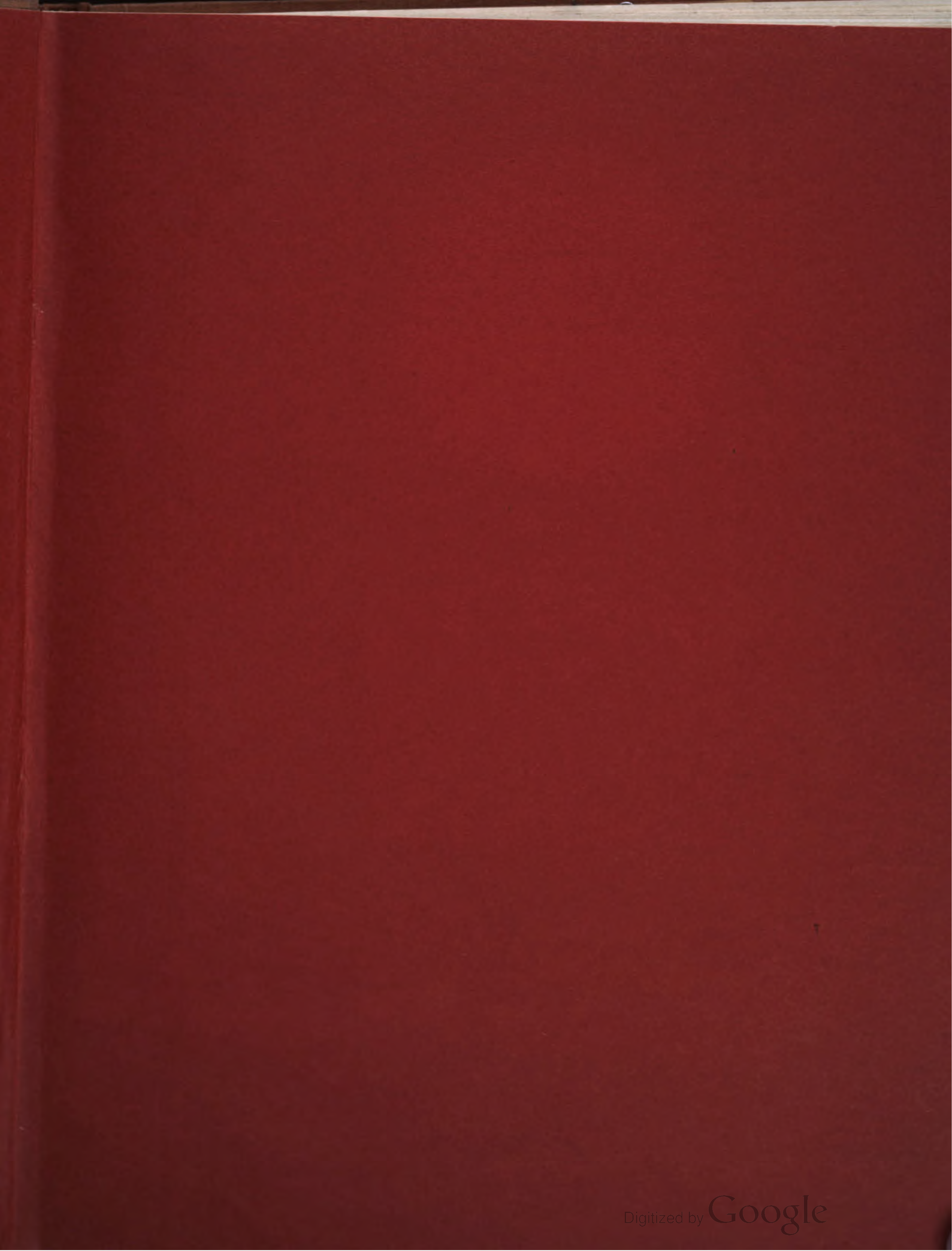
P. N. SAKULIN
RUSSISCHE LITERATUR
JULIUS KLEINER
POLNISCHE LITERATUR



HANDBUCH DER LITERATURWISSENSCHAFT







HANDBUCH
DER
LITERATURWISSENSCHAFT

HERAUSGEGEBEN VON

DR. OSKAR WALZEL

PROFESSOR AN DER UNIVERSITÄT BONN

Unter Mitwirkung von:

Professor Dr. A. Baumstark-Bonn; Professor Dr. E. Bethe-Leipzig; Privatdozent Dr. H. Borelius-Lund; Professor Dr. B. Fehr-Zürich; Professor Dr. W. Fischer-Gießen; Professor Dr. W. Geiger-München; Professor Dr. G. Gesemann-Prag; Professor Dr. H. v. Glasenapp-Berlin; Dr. W. Gundert-Tokio; Privatdozent Dr. H. Hatzfeld-Frankfurt; Professor Dr. H. Hecht-Göttingen; Professor Dr. H. Heiß-Freiburg i. Br.; Professor Dr. J. Hempel-Greifswald; Professor Dr. A. Heusler-Basel; Professor Dr. A. Kappelmacher-Wien; Professor Dr. W. Keller-Münster; Professor Dr. J. Kleiner-Lemberg; Professor Dr. V. Klemperer-Dresden; Professor Dr. B. Meißner-Berlin; Professor Dr. G. Müller-Freiburg; Professor Dr. F. Neubert-Breslau; Professor Dr. A. Novák-Brünn; Professor Dr. L. Olschki-Heidelberg; Dr. M. Pieper-Berlin; Reichsminister a. D. Dr. F. Rosen-Berlin; Professor Dr. P. Sakulin-Moskau; Professor Dr. H. Schaeder-Königsberg; Professor Dr. H. W. Schomerus-Halle; Professor Dr. L. L. Schücking-Leipzig; Professor Dr. J. Schwietering-Leipzig; Professor D. Dr. R. Wilhelm-Frankfurt a. M.



WILDPARK-POTSDAM

AKADEMISCHE VERLAGSGESELLSCHAFT ATHENAION M.B.H.

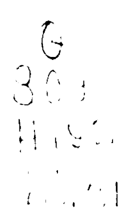
DIE RUSSISCHE LITERATUR

VON

Professor Dr. P. N. SAKULIN-Moskau



WILDPARK-POTSDAM
AKADEMISCHE VERLAGSGESELLSCHAFT ATHENAION M. B. H.



Zur Transkription der russischen Wörter sei angemerkt:

s bezeichnet den harten s-Laut, entspricht also unserem z etwa in „Zeit".

z bezeichnet den weichen s-Laut, entspricht also unserem s.

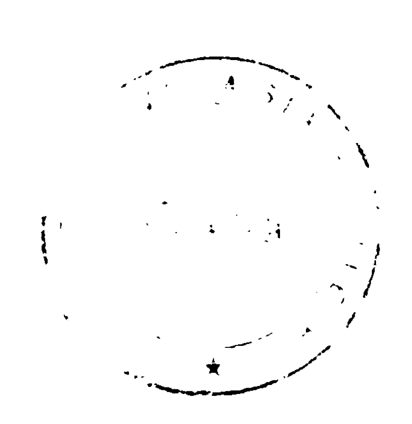
ž ist wie französisch j in „jour" zu sprechen.

Mouillierter Auslaut wird durch ein „j" angedeutet.

ë bezeichnet das mouillierte betonte o.

Die russische Wortbetonung ist angegeben.

Die vom Autor durchgesehene und von Dr. Adolf Kunkel-Potsdam redigierte Übersetzung aus dem Russischen fertigte Dr. Klara Margolin-Kowno.



AKADEMISCHE VERLAGSGESELLSCHAFT ATHENAION M. B. H., WILDPARK-POTSDAM
DRUCK DER SPAMERSCHEN BUCHDRUCKEREI IN LEIPZIG – PRINTED IN GERMANY



Fürst Swjatosláw Jarosláwitsch von Kíjew mit seiner Familie.
Miniatur aus dem Swjatosláw-Izbórnik 1073.





1. Moskauer Kremlj von der Petersbrücke aus gesehen. Von André Durand, Figuren von D. A. M. Raffet. (Durand, Album du voyage pittoresque et archéologique. 1839.)

EINLEITUNG.

PROBLEMSTELLUNG.

Meine Darstellung hat zur Aufgabe, eine synthetische Betrachtung der historischen Entwicklung der russischen Literatur vom Altertum bis zur Gegenwart zu geben. Da ich einen so verantwortungsvollen Auftrag übernommen habe, muß ich genauer festlegen, was ein deutscher Leser von mir zu erwarten hat. Zuerst möchte ich über die Grenzen meiner Aufgabe einige Worte sagen.

Gegenwärtig zerfällt das russische Volk in drei große Zweige: den großrussischen, den ukrainischen (kleinrussischen) und den weißrussischen. Jeder dieser Zweige hat seine Spracheigentümlichkeiten und seine eigene Literatur: die Weißrussen eine ärmere, die Ukrainer eine reichere und die Großrussen die bedeutendste. Bereits im 11. Jahrhundert war der Bestand der russischen Sprache nicht mehr einheitlich, sondern man unterschied in ihm drei Dialektgruppen: eine südliche, eine östliche und eine nördliche, die aber nur wenig voneinander abwichen. Ferner war hauptsächlich Kíjew und nur teilweise Nówgorod das Kulturzentrum, und da das Altbulgarische und nicht die russische Umgangssprache der Literatursprache zugrunde lag, so kann man in den ersten Jahrhunderten der kulturellen Entwicklung Rußlands (11. bis 13. Jahrhundert) eine fast völlige Einheitlichkeit des literarischen Lebens beobachten. Natürlich machten sich lokale Züge auch zu dieser Zeit geltend, aber man darf noch von einer allgemeinrussischen Literatur reden. Mindestens bis zur Mitte des 12. Jahrhunderts ruhten die Keime künftiger Dialekte, des großrussischen und kleinrussischen, ungeteilt in der altrussischen Sprache. Im 14. Jahrhundert machte sich die politische Differenzierung bemerkbar, die zu der Bildung von „Málaja Russj" (Kleinrußland) einerseits und von „Bélaja Russj" (Weißrußland) andererseits führte. Das Wachstum der staatlichen Zentralisation mit Moskau an der Spitze und das eigentümliche historische Schicksal von Süd- und Westrußland hatte zur Folge, daß der großrussische Stamm und seine Literatur zur vorherrschenden Geltung gelangte. Das literarische Leben vollzog sich im Südwesten in einer anderen kulturellen Umgebung, im regen Verkehr

mit der litauischen Russj und mit Polen. Im 16. bis 17. Jahrhundert geriet sogar das stolze Moskau unter den Einfluß der südwestlichen Russj. Am Schluß des 18. und am Beginn des 19. Jahrhunderts bekam die ukrainische wie die weißrussische Literatur ihr eignes Gesicht. Für diese beiden gestalteten sich die geschichtlichen Bedingungen äußerst ungünstig. Großrußland besaß die politische und kulturelle Vorherrschaft. Die Ukraine, stärker als Weißrußland, hörte nicht auf, für ihr Recht auf nationale Selbstbestimmung zu kämpfen. Zwischen Großrußland und der Ukraine fand dauernd ein kultureller Austausch statt, ganz unabhängig von irgendeiner administrativen Einwirkung. Im besonderen hat die großrussische Literatur die ukrainische nur kraft ihrer inneren Vorzüge beeinflußt. Oft hat die Ukraine ihre begabten Söhne in die Reihen der allgemeinrussischen Schriftsteller gestellt, man braucht nur an Gógolj zu denken. Die Revolution brachte den nationalen Minderheiten Rußlands die politische Befreiung und gab ihnen die Möglichkeit autonomer Entwicklung. Weißrußland und die Ukraine beeilen sich jetzt, die günstige Gelegenheit auszunutzen, um ihr literarisches Leben zu organisieren und möglichst reich zu entfalten. Alles spricht für bedeutende Ergebnisse schon in naher Zukunft. Daher muß eine lückenlose Darstellung der „russischen" Literatur die Betrachtung aller drei Literaturen, der großrussischen, ukrainischen und weißrussischen, enthalten. Natürlich muß dabei die richtige historische Perspektive gewahrt bleiben: es muß darauf hingewiesen werden, wann jede von den obengenannten Literaturen in die Geschichte eintrat und wie sich ihre Beziehungen zu den anderen gestalteten. Die ukrainische Literatur tritt gleich der ukrainischen Sprache verhältnismäßig erst spät hervor. Darum kann ich nicht der Auffassung der ukrainischen Gelehrten beipflichten: Professor Michael Gruschewskij, der Verfasser der umfangreichen „Geschichte der ukrainischen Literatur" in ukrainischer Sprache (es sind bereits vier Bände erschienen, 1923—25), rechnet zu der ukrainischen Literatur sämtliche Schriftdenkmäler der Kijewer Periode (11. bis 13. Jahrhundert), darunter die berühmte „Mär von der Heerfahrt Igors", und fast die ganze mündlich überlieferte Dichtung. Wir haben gesehen, daß es richtiger ist, in der Frühzeit von einer allgemeinrussischen Literatur zu sprechen, aus der sich der großrussische Grundstamm der russischen Literatur und ihre Abzweigungen, die ukrainische und die weißrussische Literaturen, entwickeln. In ihrer Gesamtheit bilden sie die russische Literatur.

In der vorliegenden Darstellung bin ich gezwungen, mich auf den Grundstamm zu beschränken. Ich tue es nicht nur aus Mangel an Raum, sondern auch weil die großrussische Literatur als die reichste von jeher als Repräsentantin der gesamten russischen Literatur gilt. In dieser Eigenschaft ist sie der gesamten Kulturwelt bekannt.

Die russische Literatur bestand zu jeder Zeit aus mehreren übereinanderliegenden Schichten. Diese fallen aber nicht ganz mit der Stände- und Klassengliederung des Landes zusammen. Es kann eine Klasse, die nach sozialwirtschaftlichen Merkmalen ein fast einheitliches Ganzes bildet, in Wirklichkeit doch schon in einer Umschichtung begriffen sein, was besonders im kulturellen und literarischen Leben dieser betreffenden Klasse zur Auswirkung kommt. Darum entsprechen auch die literarischen Schichten, von denen ich sprach, eher den verschiedenen Stufen der kulturellen Entwicklung. Diese verschiedenen Schichten beeinflussen sich nun dauernd. Nur wenn wir diesen mehrstöckigen literarischen Bau synthetisch erforschen, können wir eine wissenschaftlich lückenlose Darstellung des literarischen Lebens geben. Leider ist man an die Untersuchung der Literatur kulturarmer Schichten noch kaum systematisch herangetreten. Am besten kennen wir die sogenannte Volksdichtung und die Literatur der oberen Schicht. Infolgedessen vermögen wir es jetzt noch nicht, alle Stockwerke gleichmäßig mit Stoff anzufüllen. In vorliegender Darstellung werde ich hauptsächlich die Literatur der obersten Schicht berücksichtigen, wo wir die vollkommensten Beispiele des künstlerischen Schaffens finden. Aber ich möchte im weiteren, wenn auch nur mit kurzen Worten, daran erinnern, daß es zu jeder Zeit eine mündliche Dichtung gibt und daß jede der verschiedenen sozialen und kulturellen Schichten ihre künstlerisch und soziologisch wertvolle Literatur besitzt.

In diesen Grenzen will ich eine knappe Schilderung der Geschichte des dichterischen Schaffens in Rußland entwerfen. Bei meiner Darstellung strebe ich danach, die Aufmerksamkeit auf große literarische Stile und Hauptrichtlinien der Bewegung zu lenken, um so die Geschichte des dichterischen Schaffens im allgemeinen synthetisch zu schildern. Dem Ganzen werde ich eine historisch-soziologische Grundlage geben. Selbstverständlich werde ich die rein literarischen Faktoren der historischen Entwicklung nicht außer acht lassen, aber auch solche Faktoren wie literarische Einflüsse werde ich soziologisch deuten. Die russische Literatur ist schließlich wie jede andere ein Teil der Weltliteratur, und unter diesem Gesichtspunkte müssen ihre verschiedenen historischen Erscheinungen behandelt werden. Aber die russische

Literatur ist organisch in ihrem eigenen Boden verwurzelt und entwickelt sich unter eigenen sozialen und literarischen Bedingungen. Mag darum der fremdländische Einfluß auch noch so stark sein, unter den russischen Verhältnissen wird er auf eigenartige Weise umgearbeitet: der europäische Klassizismus wird zum russischen Klassizismus, die europäische Romantik zur russischen Romantik usw. bis zum russischen Futurismus hin. Außerdem beeinflußte manche Strömung der russischen Literatur das literarische Leben anderer Länder. Die internationalen Beziehungen der russischen Literatur sind immer recht bedeutend gewesen. Schon das allein müßte ihr in den Augen des deutschen Lesers Bedeutung verleihen.

Eine ausführlichere Begründung meiner Problemstellung gebe ich in folgenden Büchern: 1. „Die soziologische Methode in der Literaturkunde", Moskau 1925, und 2. „Der synthetische Aufbau der Literaturgeschichte", Moskau 1925. Beide Bücher bilden einen Bestandteil des von mir herausgegebenen Werkes: „Die Literaturwissenschaft, ihre Ergebnisse und Aussichten", Moskau, Kooperativ-Verlag „Mir".

Erstes Kapitel.

DAS LITERARISCHE ALTERTUM.

(Unter dem Zeichen der byzantinischen Kultur.)

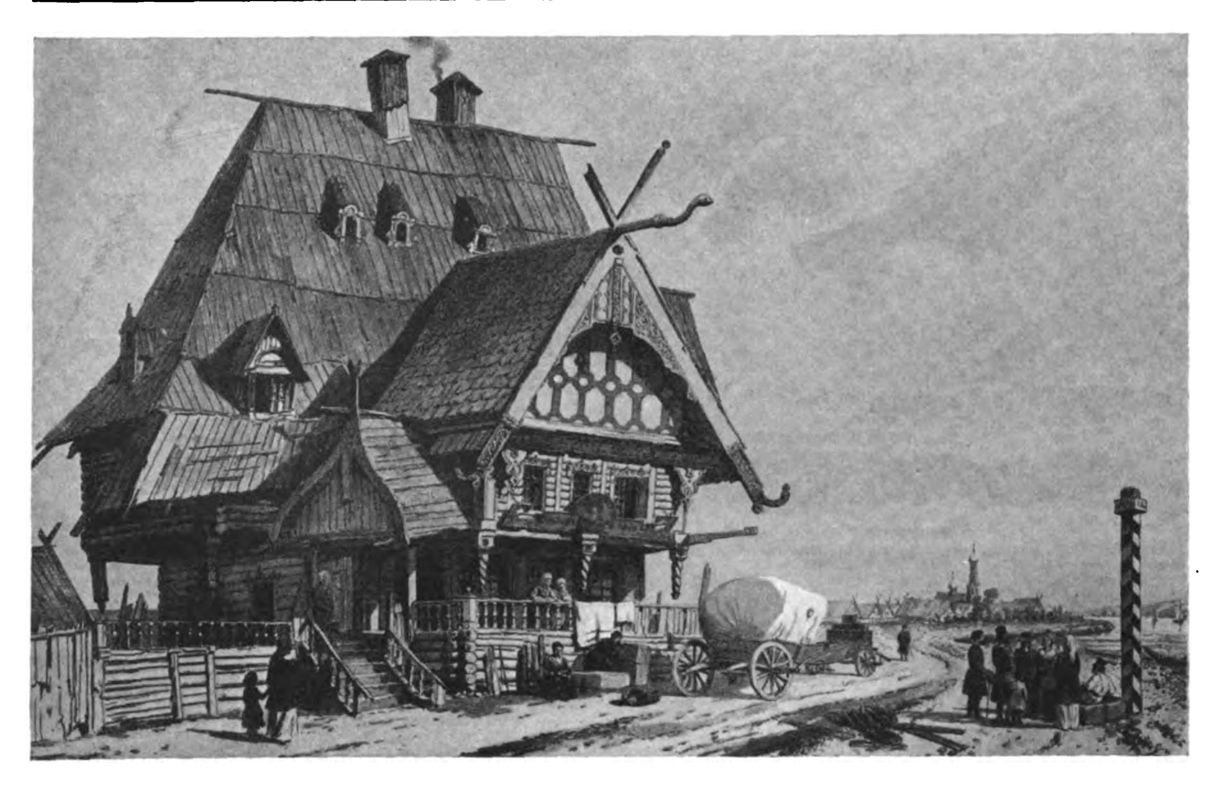
I. DIE POESIE BIS ZUM BEGINN DES SCHRIFTTUMS.

Das russische literarische Altertum, das dem Mittelalter der europäischen Zeitgliederung entspricht, dauerte bis zur Mitte des 17. Jahrhunderts.

Sichere Kunde vom literarischen Leben der russischen Slawen haben wir erst seit dem 10. bis 11. Jahrhundert. Über alles, was früher war, kann man nur Vermutungen anstellen.

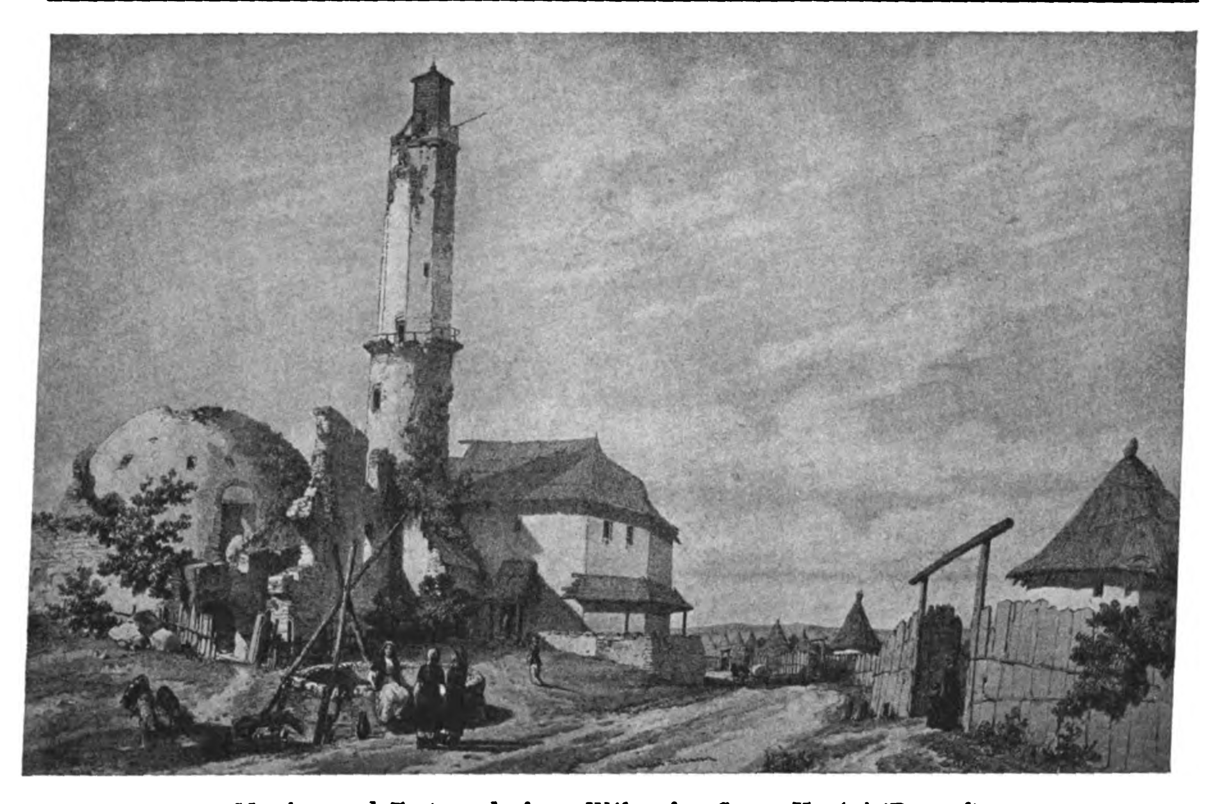
Auf Grund von historischer, archäologischer und linguistischer Forschung können wir schließen, daß die russischen Slawen bereits in der frühen Epoche, als sie sich in Europa ansiedelten, über ein gewisses Maß von Kultur verfügten. Im 10. Jahrhundert hatte das Wirtschaftsleben des Volkes schon bestimmte Formen angenommen. Die Hauptarten seiner Beschäftigung waren: Landwirtschaft, Bienenzucht, Jagd, Fischerei und Viehzucht. Die russischen Slawen verstanden sich bereits auf die Bearbeitung der Rohstoffe. Sie kannten das Handwerk. Ohne Zweifel unterhielten sie bereits im 8. bis 10. Jahrhundert Handelsbeziehungen zu benachbarten und fernen Völkern. Besonders rege waren die Beziehungen zu den Normannen (die Normannen, „Waräger", russisch Warjagi, genannt, waren germanischer Abstammung). Die berühmte Verkehrsstraße von Skandinavien nach Griechenland (Putj iz Warjág w Gréki) wurde intensiv benutzt. Die Slawen unterhielten Beziehungen zu den griechischen Kolonien am Schwarzen Meer und sogar zu Byzanz. Man muß natürlich bei der Betrachtung dieser Beziehungen das Gesamtbild des damaligen Lebens im Auge behalten. Das Leben beruhte auf einer patriarchalischen Sippengemeinschaft. Nur wenig war das Staatswesen entwickelt. Aber wichtig ist es, daß sich aus der Masse der Bevölkerung aktivere Elemente ablösten, die durch den Handel reich wurden und mit der Kultur der griechisch-römischen Welt in Berührung kamen. Es erfolgte eine sozialwirtschaftliche Gliederung: die Kaufleute bildeten die reichere und kulturell höher stehende Klasse. Und als es den Normannen („Russj"), die im wirtschaftlichen Leben des Landes eine bedeutende Rolle spielten, gelungen war, auch die politische Macht an sich zu reißen, als ihre „Konunge" zu russischen Fürsten wurden, da entstanden auch andere privilegierte Stände: die der Gefolgsleute (Drużinniki) und der Bojáren. Und eine solche ständische Differenzierung gab es bereits vor dem 10. Jahrhundert.





2. Schenke (Kabák) und Poststation am Wolgaufer auf dem Wege von Kostromá nach Jarosláw (Durand).

Ziemlich ungenau ist allerdings der Bericht, daß die russischen Slawen schon damals irgendwelche Schriftzeichen besaßen, aber natürlich kann von einer Schrift im vollen Sinne des Wortes nicht die Rede sein, noch weniger von einer Literatur. Doch das allgemeine Kulturniveau erlaubt es, a priori ein poetisches Schaffen vorauszusetzen. Dies wird durch eine ziemlich entwickelte Sprache und durch das Vorhandensein religiöser Vorstellungen verbürgt. Der heidnische Glaube der russischen Slawen setzt sich aus Glaubensanschauungen verschiedenen Ursprungs zusammen. Auch die rein demokratische Religion des Volkes besaß einen bestimmten Kultus, verschiedene Bräuche und Feste. Diesen Bedingungen mußte eine Dichtkunst entspringen. Es kann kein Zweifel darüber sein, daß sie vorhanden war und daß sie auf mündlichem Wege überliefert und verbreitet wurde. Es gab eine mündlich überlieferte Dichtung. In unserer synthetischen Betrachtung müßten wir eigentlich von ihr ausgehen, aber leider wird die Volksdichtung erst in einer viel späteren Form bekannt; die ersten Niederschriften stammen aus dem Anfang des 17. Jahrhunderts, von zufälligen Aufzeichnungen des 16. und sogar des 15. Jahrhunderts abgesehen; eine systematische Sammeltätigkeit begann erst in den 30er Jahren des 19. Jahrhunderts. Darum lassen sich über die Periode, die der Entstehung der Schrift voranging, nur Vermutungen anstellen. Aber auch in der Zeit des Schrifttums ist die Lage eine sehr schwierige. Man behalte nur dauernd im Auge, daß die mündlich überlieferte Volksdichtung, die nach ihrer Entstehungszeit die älteste ist, sich ununterbrochen weiter entwickelte, und daß sie in der ältesten Periode die eigentliche Grundlage zum literarisch-künstlerischen Schaffen des russischen Volkes bildete.



3. Moschee und Tartarendorf am Wólgaufer, Gouv. Kazánj (Durand).

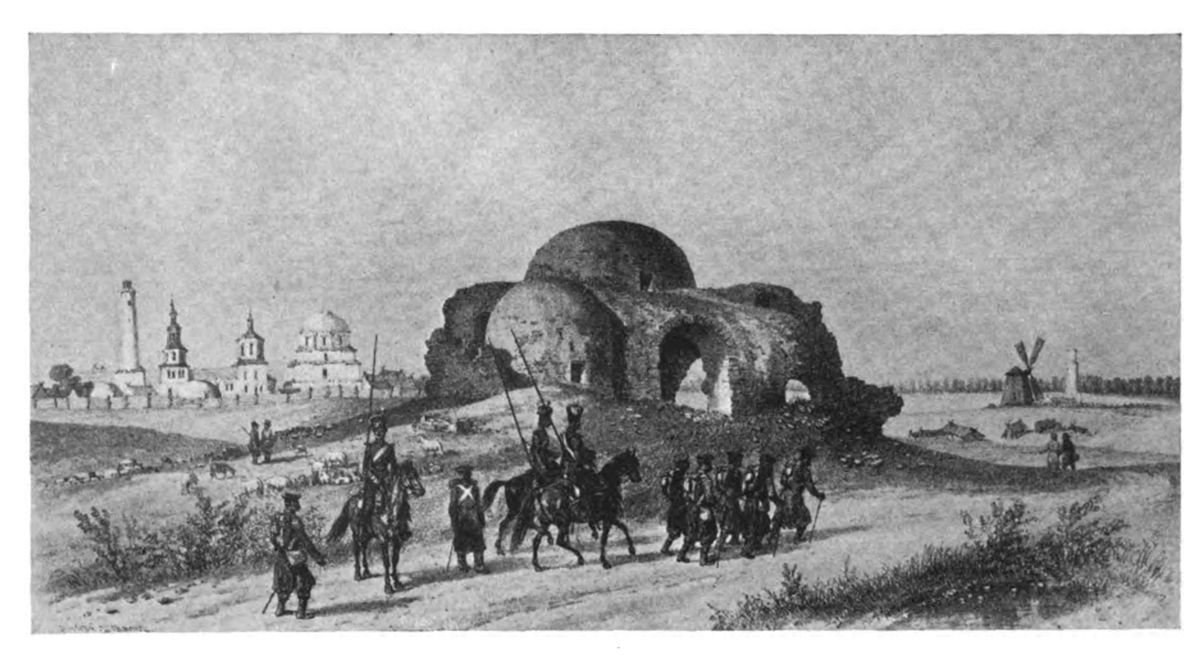
II. DAS KULTURELLE LEBEN DES ALTEN RUSSLANDS.

Mit der Festigung der Staatsordnung beginnt die historische Epoche des kulturellen und literarischen Lebens Rußlands.

Mag die wirtschaftliche, soziale, politische und kulturelle Geschichte des alten Rußlands uns noch so dürftig erscheinen, so fehlte es ihr doch nicht an eigenem interessanten Gehalt.

Das Wirtschaftsleben des Landes machte langsam bestimmte Entwicklungsphasen durch, wobei die Entfaltung des Handelskapitalismus maßgebend war. Die ständische Gliederung der Bevölkerung machte weitere Fortschritte, besonders gewannen die Kaufleute, die Bourgeoisie von damals, an Macht. Zwischen den verschiedenen ständischen Gruppen fand ein zuweilen äußerst erbitterter Kampf statt. Die Bojaren kämpften mit der dienstbaren Klasse (dem Dienstadel), die Bojaren und der Adel mit der Geistlichkeit, die weltliche Obrigkeit mit der geistlichen usw.

Im Laufe von sechs bis sieben Jahrhunderten erfuhr die politische Struktur Rußlands eine Reihe großer Änderungen. Lange kämpften Territorien, Städte und Fürsten miteinander. Äußere Feinde — die Petschenegen, die Polowzen und besonders die Tataren — hielten Rußland in einer dauernden Spannung und erschwerten das politische Leben. Der altrussische Feudalismus, d. h. die Spaltung in Territorien und Udély mit ihren komplizierten gegenseitigen Beziehungen, mündete in einen Einigungsprozeß, in die Entstehung eines starken Moskauer Reiches, das sich selbstsicher auf eine bestimmte sozialwirtschaftliche Basis stützte. Die Träger des politischen Gedankens schufen eine politische Ideologie, die für die ganze östlich-christliche Welt sowohl die moralische Autorität Moskaus wie auch die Idee der Zarengewalt stärkte. Diese Ideologie wurde selbstverständlich im langwierigen Kampf geschaffen, da Moskau viele Rivalen besaß, die ihm den ersten Platz nicht ohne weiteres einräumen wollten.



4. Ruinen der von Tamerlan zerstörten Bulgarenhauptstadt Bólgary (Uspénskoje). (Durand.)

Die auswärtigen Beziehungen wurden immer fester geknüpft. Nicht erst das Moskauer Rußland, sondern auch das vormoskauische stand mit anderen Völkern im kommerziellen und kulturellen Verkehr, der bis zum skandinavischen Norden, byzantinischen Osten und slawischen Süden reichte. Auch zum Westen gab es vereinzelte Beziehungen.

Von entscheidender Bedeutung war es für das Kulturleben Rußlands, daß das Land in die Einflußsphäre von Byzanz geriet, das bekanntlich eine alte und sehr hohe Kultur (Wissenschaft, Kunst, Literatur) besaß, deren Blütezeit gerade in das 9. bis 10. Jahrhundert fiel. Diese Tatsache ist von einer ungeheueren Tragweite. Natürlich legt man der byzantinischen Zivilisation mit Recht viel Nachteiliges zur Last, auch war das damalige Rußland nicht allem gewachsen, was ihm Byzanz darbot. Doch ist es wesentlich, daß die Russen zu den Schätzen der griechischen Bildung, sofern sie in Byzanz aufbewahrt wurden, freien Zugang hatten und auf diesem Kulturgebiet so heimisch wurden, daß sie nach Einnahme Konstantinopels durch die Türken (1453) Moskau stolz für „das dritte Rom", d. h. für den rechtmäßigen Erben aller historischen Rechte von Byzanz erklärten. Diese Überzeugung hat in dem russischen Bewußtsein so tiefe Wurzeln geschlagen, daß wir ihr später, natürlich in etwas veränderter Form, in einer Reihe von Ideologien begegnen werden. Jedenfalls steht es fest, daß das alte Rußland sich vornehmlich im Zeichen der byzantinischen (griechischen) Kultur entwickelte und sich vom lateinischen Westen furchtsam abschloß.

Rußland hat aus den Händen der byzantinischen Griechen eine neue Religion empfangen — das Christentum, und eine neue Staatsinstitution — die Kirche. Die Welt- und Klostergeistlichkeit bildeten eine besondere Klasse, die einen ungeheueren Einfluß auf das ganze Leben des Landes gewann. Viele Klöster waren sogar wirtschaftlich mächtige Organisationen. Für kirchlichen Bedarf wurden Schulen geschaffen, anfangs natürlich mit elementarem Lehrplan (Lesen, Schreiben, Kirchengesang). Das alte Rußland konnte sich

seiner Bildung nicht rühmen: bis ins 17. Jahrhundert wurde ununterbrochen über Mangel an Schulen und an Leuten, die lesen und schreiben könnten, geklagt. Aber soweit es überhaupt Schulen gab, trugen sie meist kirchlichen Charakter. Zuerst hat die Geistlichkeit die Früchte der Buchgelehrsamkeit genossen, dann die reicheren und kulturell höher stehenden Schichten. Aus den Reihen der Geistlichen, Fürsten, Bojaren und Gefolgsleute erwuchs die Schicht der Intellektuellen, die über der analphabetischen Volksmasse stand.



5. Dobrýnja errichtet in Nówgorod einen Götzentempel. (Radziwill-Chronik 13. Jahrhundert.) Der Miniator bildete den Götzen antikem Muster nach.

Die ständischen Klassenunterschiede führten zu einer kulturellen Spaltung. Die heidnische Kultur der ältesten Periode mußte mit der christlichen zusammenstoßen. Es entstand ein hartnäckiger und langer Kampf, aber der neuen Kultur standen bessere Waffen zu Gebote, und schließlich trug sie den Sieg davon.

Heidentum und Christentum ergaben eine eigenartige Mischung. Die sogenannte Doppelgläubigkeit („Dwoje-Wérïe"; dieser Ausdruck wurde bereits im 12. Jahrhundert gebraucht) lebte im Volke hartnäckig weiter, und Spuren davon kann man noch heute in den entlegensten Winkeln Rußlands begegnen. Der Ideengehalt der neuen Religion verbreitete sich ungleichmäßig, je nach der sozialen Stellung und dem kulturellen Niveau der einzelnen Gesellschaftsgruppen. Trotzdem bedeutete das Christentum für Rußland genau so wie für andere Länder einen mächtigen kulturellen Faktor: es schenkte den Gläubigen einen bestimmten Kreis kosmogener und eschatologischer Vorstellungen und eine philosophische Lebensanschauung, und lenkte so die religiösen und ethischen Anschauungen in neue Bahnen.

N. K. Nikólskij ist der Meinung („Über das altrussische Christentum" in „Rússkaja Myslj", Juni 1913), daß unter Fürst Wladímir und seinem Sohn Jarosláw „das russische Christentum von dem lichten und erhabenen Optimismus einer Weltreligion erfüllt war". Aber bereits in der zweiten Hälfte des 11. Jahrhunderts schlug der Asketismus, diese „düstere religiöse Doktrin", in ihm feste Wurzeln, obwohl dieser nicht rein christlichen Ursprungs ist. Das Leben der asketischen Einsiedler wurde als höchstes Ideal hingestellt. Die Entsagung von der sündigen Welt und die Abtötung des Fleisches wurde für das beste Mittel zur Erlangung der ewigen Seligkeit erklärt. Eitel und schnell vergänglich ist das irdische Leben des Menschen. Denke unaufhörlich an das ewige Leben. Denke an deine Todesstunde und vermeide die Sünde. Strebe nicht nach eitlen Genüssen, denn die Freuden dieser Welt enden in Tränen. Sündhaft ist es, laut zu lachen. „Nimm mir das Lachen, o Gott, und gib mir Weinen und Klagen", lehrte man den Russen. „Denn wahrlich, diese Welt ist hassenswert und abscheulich." Im Laufe der Zeit, besonders seit dem 15. Jahrhundert, gewannen die Ideen des mystischen Christentums an Macht, welche im Vergleich zum Asketismus auf höherem Niveau standen. Nil Sórskij (15. Jahrhundert) kann bereits zu den Vertretern der spiritualistischen Mystik gerechnet werden. Selbstverständlich konnten an der Mystik wie am Asketismus nur die wenigen teilhaben, die einer religiösen Ekstase fähig waren. Der großen Masse wurden die allgemeinen Grundsätze der christlichen Ethik empfohlen. Nächstenliebe, Mitleid, Barmherzigkeit, Wohltätigkeit gegen Arme und vor allem Almosenspenden. In zahlreichen Belehrungen wurde das Bild des idealen Mannes und der guten Frau gezeichnet (die Entlarvung des „bösen Weibes" gehörte zu den beliebtesten Themen). Sanftmut, Gehorsam und Demut sind die unentbehrlichen moralischen Eigenschaften des Menschen. Soweit das Leben sich überhaupt von einer Ideologie beeinflussen läßt, richteten sich die öffentlichen und häuslichen Lebensformen im alten Rußland nach jenem Gedankenkreis. Domo-

strój, ein Denkmal aus dem 16. Jahrhundert, das die damalige Sachlage beleuchtet, beruft sich dauernd auf die Heilige Schrift. Das Ideal ist, das weltliche Leben nach dem klösterlichen und kirchlichen Vorbild aufzubauen.

Es ist ganz natürlich, daß religiöse Ideen zu jener Zeit höchster Ausdruck des geistigen Lebens waren. Der Kampf gegen das Heidentum und ferner die Polemik gegen den römischen und jüdischen Glauben erregten die Gemüter der orthodoxen Buchgelehrten bereits in den ersten Jahrhunderten der schriftlichen Überlieferung. Unter dem Einfluß von wirtschaftlichen und innerkirchlichen Konflikten wurde das orthodoxe Dogma des griechisch-katholischen Christentums im Laufe der Zeit stark angegriffen. Ketzereien (Sekten) entstanden: die Strigólniki (14. Jahrhundert) und besonders die judaisierende Sekte (15. Jahrhundert). Sie sind bezeichnend für eine gewisse Befreiung des religiösen Gedankens im Geiste des weltlichen Rationalismus. Forderungen eines reinen evangelischen Christentums wurden gestellt, so bei Nil Sórskij, 15. bis 16. Jahrhundert. Die klösterlichen und kirchlichen Ordnungen wurden kritisiert, man fing an, die Institution der Sklaverei zu verwerfen (der Ketzer Matthäus Baschkín), das Problem des Verhältnisses von Staat und Kirche wurde lebhaft erörtert, ein Kirchenkonzil (der nach dem in hundert Kapitel eingeteilten Protokoll sogenannte Stogláw, 1551) behandelt kirchlich-gesellschaftliche Fragen. Ein Schriftsteller aus dem 16. Jahrhundert (vielleicht der Protopope Silvester) untersuchte in dem umfangreichen „Domostrój" das gesellschaftliche und familiäre Leben vom Standpunkte der damaligen religiös-moralischen Anschauungen. Die Entstehung der Kirchenspaltung im 17. Jahrhundert („Raskól", unter dem Patriarchen Níkon) gab dem russischen religiösen Leben vor Peter dem Großen seinen charakteristischen Abschluß.

III. ALLGEMEINES ÜBER DIE MÜNDLICH ÜBERLIEFERTE DICHTUNG.

In zwei Formen vollzog sich das literarische Schaffen des alten Rußlands, in der Form der mündlich überlieferten (der Volks-)Dichtung und in der Form des Schrifttums. Die mündlich überlieferte Dichtung ist unvergleichlich älter als das Schrifttum. Ein vollständiges, richtiges Bild vom russischen literarischen Leben können wir uns nur dann machen, wenn wir zu den Apokryphen, Heiligenleben und Erzählungen die verschiedenen Gattungen der Volksdichtung hinzufügen. Eine ideale synthetische Betrachtung müßte gleichzeitig das ganze bunte Gewebe des literarischen Lebens zeigen: die Analyse würde jeden einzelnen Faden hervorheben und die Synthese dann alle Fäden wieder zum vollständigen Muster vereinen müssen. Doch hat sich dieses Verfahren als unausführbar erwiesen. Während der ganzen altrussischen Periode ist von den mündlich überlieferten Dichtungen nichts niedergeschrieben worden, folglich ist uns der genaue Text dieser Erzeugnisse vom 10. bis 16. Jahrhundert unbekannt geblieben; dann aber sind, wo sogar bei vielen „schriftlichen" Literaturdenkmälern die Entstehungszeit nur schwer festgestellt werden kann, bei der mündlich überlieferten Dichtung diese Schwierigkeiten fast unüberwindbar. Aber trotz dieser großen Schwierigkeiten ist die Wissenschaft schon zu gewissen sicheren Ergebnissen gekommen.

Unzweifelhaft bestand in Rußland schon vor Einführung des Christentums und Entstehung des Schrifttums eine mündliche Dichtung, die zu allen Zeiten ununterbrochen weiter fortlebte. Die alten Buchgelehrten spürten eifrig die Überreste des Heidentums auf und bewahrten uns so die Kunde von den Volksliedern, die sie „Teufelslieder" nannten, von den Märchen des 11. bis 12. Jahrhunderts und von den Leuten, die sie vortrugen. Auch weisen von der ältesten Zeit an die Schriftdenkmäler (Chroniken und Erzählungen, in erster Linie die „Mär von der Heerfahrt Ígors") häufige Anklänge an die Volksdichtung auf. Eine plastische Vorstellung vom Leben jener Zeit wird uns vermittelt. Bei Festmählern, Hochzeiten und ländlichen Festen wurde gespielt, getanzt und gesungen; bei Begräbnissen fand das Gefühl der Trauer in poetischen Klagegesängen seinen Ausdruck; abends vor dem Schlafengehen wurden Märchen erzählt; in fürstlichen Gemächern lauschte man auf Lieder von herrlichen Recken usw.

Sind auch die Schlüsse, die man von den jüngeren Texten auf die älteren zieht, nicht ganz zuverlässig, so läßt sich die Berechtigung einer solchen Methode doch nicht leugnen. Denn die Grundlagen, auf denen das Leben eines kulturarmen Volkes beruht, ändern sich äußerst langsam. M. N. Sperånskij behauptet,



im 11. bis 12. Jahrhundert sei die Volksdichtung bereits entwickelt: „Wir finden in ihr fast alle die Arten vertreten, die sich bis auf unsere Zeit in mündlicher Überlieferung erhalten haben; im 16. und 17. Jahrhundert scheint die Volksdichtung dieselben Formen und teilweise auch denselben Inhalt bewahrt zu haben, den sie im 11., 12. und 13. Jahrhundert schon besaß." Die Lebensart und die Gebräuche, die Glaubensvorstellungen und die Lebensanschauungen der Volksmassen zeigen noch immer die Spuren der alten Zeit. So liegt die Vermutung nahe, daß das poetische Erbe, das durch Tradition auf uns gekommen ist, noch manche Schicht aus sehr alter Zeit enthält.



6. Einfaches Moskauer Mädchen mit Eimern. 17. Jahrhundert. (Meyerberg.)

Des Volkes dichterische Schöpfungen wurden in den verschiedenen Teilen Rußlands, vorwiegend aber im Norden, aufgezeichnet. Aber eine Antwort auf die Frage nach dem Entstehungsort oder nach den früheren Stadien des Verbreitungsgebietes ist damit noch nicht gegeben. Doch hat sich gleich dem Schrifttum auch die Volksdichtung hauptsächlich nach Territorien entwickelt. Besonders läßt sich das Heldenepos geographisch leicht festlegen. Natürlich waren die Erzeugnisse der Volksdichtung lokal gefärbt, aber sie blieben gleich dem Schrifttum nicht an einen bestimmten Ort gebunden. Daß sie mündlich verbreitet wurde, machte sie sogar beweglicher als die Schriftdenkmäler. Und zwischen dem Liederschatz der einzelnen Landschaften fand ein dauernder Austausch statt. Auch sämtliche Stände und Klassen der altrussischen Gesellschaft, von der vornehmen Oberschicht bis zu den gemeinen Analphabeten, nahmen am Schaffen und Verbreiten der Volksdichtung teil. Einige Arten der Volksdichtung kann man sogar unfehlbar einer bestimmten Gesellschaftsschicht zuschreiben. Die üppige Symbolik der Hochzeitsgebräuche mit den Bezeichnungen wie „Fürst", „Fürstin" und „Bojaren", und die sie begleitenden Lieder konnten sich anfangs nur in vornehmen und reichen Schichten entfalten. Über das Vorhandensein eines Družina-Epos besteht gar kein Zweifel. Das geistliche Gedicht konnte nur in einem Milieu entstehen, das der Kirche und der Geistlichkeit nahe stand usw. Es gibt auch solche Gattungen der Volksdichtung — wie kultische Lieder, Märchen, Rätsel —, die nicht immer sozial streng fixiert werden können. — Die Lieder und Gebräuche, die sich auf den Ackerbau beziehen, wurzeln natürlich in der Bauernschaft. Demnach hatte jede soziale Gruppe ihren Kreis von mündlich überlieferten Werken, und in vielen Fällen blieben solche Werke innerhalb der betreffenden Gruppe. Zu gleicher Zeit läßt sich ein allmählicher Übergang der Werke aus einer sozialen Gruppe in die andere beobachten. Daß die Überlieferung auf mündlichem Wege geschah, war diesem Übergang günstig und übte eine nivellierende Wirkung aus, besonders da die Schichten, die zu lesen und zu schreiben verstanden, in ihrer Lebensart und in ihren Sitten gar nicht so sehr von dem analphabetischen „Volk" abwichen, daß man von einer unüberbrückbaren Kluft zwischen ihnen sprechen könnte. Obwohl die Fürsten ihre eigenen Gefolgssänger hatten, haben sie nie die Vergnügungen des Volkes gemieden oder die „Volksdichtung" mit dem orthodoxen Hochmut behandelt, der den rigorosen Geistlichen eigen war. Im Hause des Fürsten und der Bojaren hielt man an alten noch heidnischen Gebräuchen fest, und es wurden dieselben Lieder wie auf dem Dorfe gesungen. Spielleute (Skomoróchi) waren hier ebenso willkommene Gäste wie bei einem ländlichen Fest. Die Erzähler (Báchari) ergötzten den Bojaren oft mit denselben Märchen, die man in den entlegensten Winkeln unter dem Volk hören konnte. Wir sehen also, daß die Volksdichtung von Anfang an das Gepräge ständischer Differenzierung trug. Manche Gattungen entstanden ausschließlich in den höheren privilegierten Klassen. Das Schicksal der russischen Kultur hat es aber gewollt, daß im Laufe der Zeit die Schöpfungen der oberen Schichten in die niederen herabsanken, und der Bauer aus Olónetz erwies sich als einziger Erbe der ganzen Volksdichtung, als ihr Hüter und Fortsetzer.

Wie aber soll man sich den Prozeß der Entstehung und Verbreitung der Volksdichtung denken? Die aktive Rolle im schöpferischen Prozeß fiel stets einzelnen Persönlichkeiten zu, die ihre Zeitgenossen an Begabung überragten. Natürlich brachten diese Persönlichkeiten das Allgemeine zum Ausdruck, aber dies Allgemeine war durch ihre Individualität hindurchgeleitet und in verschiedenem Maße erfaßt worden.



7. Wína, Dorf des Großfürsten, 2 Meilen von Zájenschew (Moskau). 17. Jahrhundert. (Meyerberg.)

Doch dadurch, daß ein Lied lange von Mund zu Mund wandert, verliert es allmählich seine individuellen Besonderheiten und wird zum anonymen Werk eines kollektiven Schaffens. Auch am Prozeß der Verbreitung nehmen einzelne Persönlichkeiten, die dafür entsprechendes Talent und nötiges Können besitzen, regen Anteil. Von jeher hat man in Rußland Menschen gekannt, deren Beruf es war, diese oder jene Gattung der Volksdichtung vorzutragen: Družína-Sänger, Skomoróchi, Báchari, Káliki perechóžije (pilgernde Bettler) u. a. m. Oft schlossen sie sich zu einer Gilde zusammen (Skomoróchi, Káliki), um ihre Kunst zu hegen und zu pflegen. Manche von ihnen waren natürlich auch Schöpfer neuer Werke. Nie wird die Tradition auf mechanischem Wege überliefert: man darf mit Recht von einer schöpferischen Überlieferung sprechen. Kurz, die Volksdichtung ist, wie jede andere Dichtung, das Produkt der Kunst, des schöpferischen Könnens.

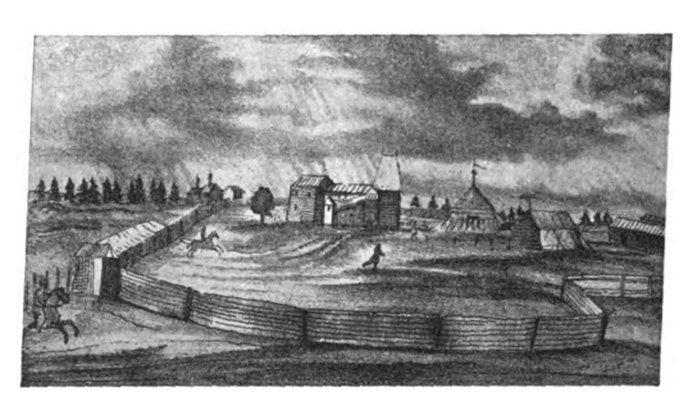
Infolge ihrer Form und ihrer künstlerischen Bedeutung steht die Volksdichtung auf sehr hoher Stufe, jedenfalls viel höher als das altrussische Schrifttum. Ausländische Gelehrte, wie der Franzose Alfred Rambaud und der Deutsche Westphal, haben sich oft äußerst anerkennend über das russische Heldenepos, die Volkslyrik und das Märchen ausgesprochen. Westphal weist sogar den russischen Volksliedern inhaltlich und formal den ersten Platz unter den Volksliedern aller Völker an.

Die Volksdichtung ist auch an Kunstgattungen viel reicher als das Schrifttum. Während dieses sich hauptsächlich auf die Erzählung beschränkt, finden wir dort das erhabene Heldenepos, die unterhaltende Novelle, das sinnreiche Märchen mit seiner oft reichen Phantastik, mit seinem Humor und seiner Satire. Wir finden dort das herbe geistliche Gedicht und die fromme Legende sowie Lyrik mit einer ganzen Stufenfolge menschlicher Empfindungen, oft in einem Rahmenwerk lebendiger Schilderung von Sitten und Gebräuchen. Vertreten ist auch das kecke und witzige Sprichwort; ja sogar die Anfänge des Dramas gehören hierher.

Das Schrifttum hat bis zum 16. Jahrhundert keine metrische Form gekannt. Höchstens kann man von einer Rhythmisierung der Rede sprechen, aber auch die ist äußerst selten. Der Versuch, in der „Mär von der Heerfahrt Ígors" Verse zu finden, kann als mißlungen gelten. Die mündlich überlieferte Dichtung dagegen pflegt sowohl die poetische Prosa, die oft rhythmisch gegliedert ist, wie auch die Versdichtung; letztere herrscht sogar vor. In alten Zeiten wurde sie gewöhnlich zur Begleitung eines Saiteninstruments gesungen oder rezitativ vorgetragen. Sogar das Märchen wurde meist auf eine besondere rhythmische Art erzählt.

Spezielle Untersuchungen von Wostókow, Korsch, Máslow und Žirmúnskij haben gezeigt, daß der Vers der Volksdichtung, dem ein tonisches Prinzip zugrunde liegt, von eigentümlicher Struktur ist, die dadurch bedingt ist, daß der Vers gesungen und nicht gelesen oder deklamiert wurde. Bezeichnend für diesen Vers sind musikalische Akzente, die seinen Rhythmus bestimmen. Die Zahl der betonten Silben ist die gleiche, die Zahl der unbetonten Silben wechselt gewöhnlich. Eine wichtige Eigentümlichkeit der Volksdichtung ist die Verwendung von Vorschlagsilben, d. h. von unbetonten Silben am Anfang eines Verses, die vor der ersten betonten Silbe stehen. Jede poetische Gattung hat ihre rhythmischen Besonderheiten, die aber noch nicht genügend erforscht sind. Die Struktur des Bylínaverses ist klarer und fester. Hier unterscheidet man bei je vier betonten Silben im Vers zwei am meisten gebrauchte Arten des Rhythmusses: den anapaest-jambischen und den choräischen Vers. Doch gibt es auch gemischte Versarten.

W. Žirmúnskijs Untersuchungen haben gezeigt, daß schon in den Bylinaversen der Reim im Keim vorhanden ist, wenn man unter Reim „jede lautliche Wiederholung" versteht, „die in der metrischen Komposition eines Gedichtes eine organische Funktion erfüllt". Der Charakter der Bylínareime ist ziemlich mannigfaltig. Es gibt Reime, die der Assonanz und der altgermanischen Alliteration ähnlich sind. Man neigte dazu, die daktylischen Endungen durchzuführen. Daneben gibt es in den Bylínen auch schon im Keime vorhandene Strophen. Und bei andern Gattungen, besonders in der Lyrik, tritt die strophische Gliederung des Gedichtes noch deutlicher hervor.



8. Das Bojarengehöft Nikóljskoje (Moskau).
Die kaiserlichen und schwedischen Gesandten wurden in Zelten beherbergt 1662. (Meyerberg.)

Die meisten Gattungen der mündlich überlieferten Dichtung sind mit Gesang aufs engste verbunden. Ihre Musik ist höchst eigenartig. Fachmänner finden in ihr „solche rhythmische Kunstmittel, solche lautliche Verhältnisse und Wendungen", daß sie „kaum oder gar nicht durch vorhandene musikalische Formeln ausgedrückt werden können ... Das Volkslied ist auf einer natürlichen Tonfolge, einem natürlichen Ton aufgebaut; unsere Musik dagegen beruht auf einer künstlichen Tonfolge, auf der Tonleiter und auf Tönen, die dieser Tonleiter angepaßt sind. Dieser besondere Aufbau des Volksliedes verleiht ihm ein archaistisches Gepräge, das uns etwas fremd anmutet, aber voll unbeschreiblichen Reizes ist." (P. I. Blaramberg, Das russische Volkslied und sein Einfluß auf die Musik. (In russischer Sprache.) Ethnographische Rundschau, 1898, Nr. 2.) Kein Wunder, daß das sogenannte Volkslied einen gewaltigen Einfluß auf eine Reihe begabter Komponisten ausübte, und die Folge davon war, daß eine Schule russischer Musik gebildet wurde.

Jede große Gattung und jede Kategorie von Gattungen (epische und lyrische) hat ihre kompositionellen Eigentümlichkeiten. Von ihnen wird an anderer Stelle die Rede sein. Aber es gibt einige kompositionelle Kunstmittel, die allen Volksdichtungen gemeinsam sind. Dazu gehört der psychologische Parallelismus, der am häufigsten in der Form eines zweigliedrigen Vergleiches erscheint. Er dient zu unmittelbar stilistischen Zwecken (Bildhaftigkeit) und zu kompositionellen Zwecken (rhythmisch-syntaktischen). Sogar die Poetik der schriftlichen Erzählung hat stilistische Formeln aufzuweisen, desto mehr kann man von einer Dichtung, die vom Gedächtnis berufsmäßiger Sänger aufbewahrt wird, erwarten, daß ihre Kunstmittel dieselben bleiben, ja zur Schablone werden. Und in der Tat verfügt der Sänger über ein ganzes Assortiment traditioneller Formeln, manchmal in der Form einer ausführlichen Schilderung: eines Gastmahls, einer Schlacht, einer Abreise, einer Ankunft und sonstiger Gemeinplätze, manchmal in der Form von feststehenden Beiworten, Vergleichen und Symbolen. Die mündlich überlieferte Dichtung scheut sich nicht vor solchen „Wiederholungen". Im Gegenteil, Wiederholungen sind geradezu üblich.

Auch die Sprache der Volksdichtung ist sehr interessant. Sie steht im allgemeinen der lebendigen Umgangssprache viel näher als die Sprache des Schrifttums. Bei einigen Gattungen, dem geistlichen Gedicht, der Legende, hat der kirchliche Stil zweifellos auf die Sprache der Volksdichtung eingewirkt, aber in allen andern Fällen spricht die mündliche Dichtung die lebendige, farbenreiche und treffende Sprache des russischen Volkes und behält sogar dialektische Eigentümlichkeiten bei. Es ist eine interessante Besonderheit der Volksdichtung, daß sie morphologische Wortarchaismen liebt. Vielleicht wurden sie von der Tradition, die sehr konservativ ist, aufbewahrt, und sie dienten melodischen und rhythmischen



9. Leichenmahl für die Verstorbenen. 17. Jahrhundert.
(Olearius, Beschreibung der Reise nach Moskovien.)

Zielen; vielleicht wurden sie nach der alten Morphologie zu diesem Zwecke neu geschaffen.

Nach dieser allgemeinen Einleitung wende ich mich der Betrachtung der großen Gattungen der mündlich überlieferten Dichtung zu und übergehe aus Platzmangel Sprichwörter, Rätsel und ähnliche Gattungen.

IV. DIE KULTISCHE DICHTUNG.

Die kultische Dichtung gilt für die älteste Gattung der mündlichen Poesie. Sie ist mit dem religiösen, anfangs natürlich mit dem heidnischen, später mit dem heidnisch-christlichen Kult verbunden.

Die Zaubersprüche (Besprechungen, Beschwörungen, Irrgebete) setzen sich zum Ziel, durch die magischen Kräfte des Wortes auf die höheren Naturkräfte einzuwirken. Diese Zaubersprüche werden gewöhnlich mit einer kultischen Zeremonie begleitet. Schon die ersten Jahrhunderte des russischen Schrifttums bringen Kunde von berufsmäßigen Zauberern. Auch hat sich eine, wenn auch nur ziemlich dürftige Kenntnis von der ältesten Form der russischen Zaubersprüche erhalten. Für sie ist gewöhnlich eine Zweigliederung charakteristisch. Manchmal kommen Zaubersprüche von ziemlich komplizierter Komposition vor. Sie werden rezitativ gesprochen, sind rhythmisch. Ihr epischer Inhalt ist dem der Apokryphen und der Legenden verwandt, d. h. er trägt Spuren der Doppelgläubigkeit.

Die größte Bedeutung haben die kultischen Lieder, die während des ganzen Jahres die Volksfeste begleiten. Sie sind nach dem Kalender auf die verschiedenen Jahreszeiten, von der Wintersonnenwende (12. Dezember a. St.) bis zur Sommersonnenwende (24. Juni a. St.) verteilt. Über ihren agrarischen Ursprung und ihr hohes Alter besteht kein Zweifel. Daß sie uralt sind, hätte man selbst dann sehen können, wenn man nicht wüßte, daß manche von diesen Feiertagen in sehr alten Schriftdenkmälern, wie z. B. die Christwoche (Swjátki) in einer Chronik vom Jahre 1096, die Fastnachtswoche (Máslenitza) in den Chroniken des 12. Jahrhunderts erwähnt werden. Die agrarischen, besonders die Frühlingsfeste wurzeln tief in heidnischen Glaubensvorstellungen und sind mit der sogenannten agrarischen Magie verknüpft, d. h. mit dem Glauben, daß man durch bestimmte kultische Gebräuche auf die Fruchtbarkeit der Erde und überhaupt auf die Naturelemente einwirken könnte. Natürlich sind die Gebräuche von symbolischer Bedeutung, sie geben verschiedene Prozesse der Arbeit, wie das Pflügen, das Säen, wieder. Der Hauptzweck der Festgebräuche ist also ein agrarischer, aber es kommt noch das Bestreben hinzu, die Zukunft zu erraten und das Schicksal zu beeinflussen, ganz gleich, ob es sich um Heirat, Eheglück oder Reichtum handelt. Daher spielen verschiedene Arten von Wahrsagungen eine große Rolle. Bei den Festen kommen außerdem Spiele

und Vergnügungen, wie Reigen, Tanz, Gesang, Mummenschanz, Schaukämpfe usw., zu ihrem Rechte. Ihr heidnischer Bestand wurde im Laufe der Zeit auch von christlichen Elementen durchsetzt, woraus sich eigentümliche Formen eines heidnisch-christlichen Synkretismus ergeben.



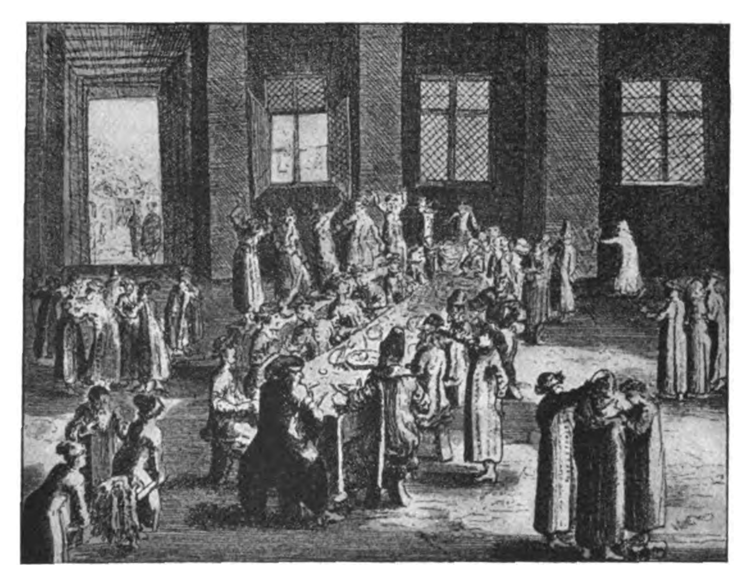
10. Begräbniszeremonie. 17. Jahrhundert. (Meyerberg.)

Die kultischen Lieder gehören zur lyrisch-epischen und episch-lyrischen Gattung, sie sind von symbolischer Bildhaftigkeit durchtränkt und zeichnen sich durch einen harmonisch gegliederten Aufbau, besonders aber durch deutliche Strophengliederung aus und überraschen durch die Eigentümlichkeit ihrer musikalischen Melodie und den Reichtum ihrer poetischen Sprache. Der Inhalt der kultischen Lieder spiegelt die wirtschaftlichen und sozialen Interessen des Volkes und die charakteristischen Züge des Lebens wieder. Am häufigsten kehren in den kultischen Liedern die Motive der Liebe, der Ehe und des materiellen Wohlstandes wieder.

Ein großer Teil der agrarisch-kultischen Lieder ist streng nach dem Kalender geordnet, und außerhalb der kultischen Handlung werden sie überhaupt nicht gesungen. Aber einige von ihnen besitzen gewisse Beweglichkeit: sie können auch ein selbständiges Dasein führen und gehören in den Zyklus genrehafter Lyrik.

Auch diese, die aus verschiedenen Volksschichten stammt, enthält kultische Lieder. Das Leben des Volkes beruht auf traditionellen Sitten und Gebräuchen. Wichtige Ereignisse im Leben der Familie und im persönlichen Leben haben schon von jeher kultische Formung erfahren und zur Schaffung eines bestimmten Liederkreises geführt. Sehr groß ist der Anteil, den daran Frauen und Mädchen hatten. Vielseitig und hübsch ist die Hochzeitszeremonie ausgestaltet. Sie besteht aus einer Reihe symbolischer Momente und sieht einer großen dramatischen Handlung ähnlich, die von einem Schauspielerensemble im Laufe einiger Tage aufgeführt wird. Der Hochzeitsmarschall (drúžka) ist gleichsam der Spielleiter. Vermutlich ist der Ausgangspunkt einer so prunkvollen Zeremonie bei den vornehmen und reichen Ständen zu suchen. Die Bauernschaft übernahm sie, paßte sie zwar ihrer Lebensart an, bewahrte aber die ihr fremde Terminologie. So wird der Bräutigam mit „Fürst", die Braut mit „Fürstin" angeredet, die Hochzeitstafel die „fürstliche" genannt. Meist von der Braut und ihren Freundinnen gesungen, erklingen unablässig Hochzeitslieder im Hause des Brautpaares. Es sind entweder verzweifelt traurige oder ausgelassen lustige Lieder. Als besondere Arten können die welitschálnyje pésni zum Lob des Brautpaares und die pritschitányja (prítschjoty, zaplátschki, Klagelieder) hervorgehoben werden. Es gibt keine Hochzeit ohne Tränen. Die Braut nimmt Abschied von ihrer jungfräulichen Freiheit und jammert im voraus über das bittere Leben, das sie in der fremden Familie erwartet. Dieser Augenblick ist so wichtig, daß berufsmäßige Klageweiber (wóplenitzy, pritschitálschtschitzy, plakúschi) der Braut zur Hilfe eingeladen werden.

Die lyrische Gattung der Klagelieder spielt beim Begräbnis eine große Rolle. Die Kunst der Klageweiber, die bei keiner Bestattung fehlen dürfen, erreicht hier große Voll-



11. Hochzeitsschmaus. (Olearius.)

kommenheit, fast Virtuosität. Natürlich benutzen diese die überkommenen Formen des Klagegesanges, die stereotypen Bilder des Todes und des Schmerzes; aber Improvisation liegt im Wesen ihrer Aufgabe, da sie die individuellen Züge aus dem Leben und der Persönlichkeit des Verstorbenen hervorheben müssen.

V. DIE AUSSERKULTISCHE LYRIK.

Festlichkeiten und große Ereignisse des menschlichen Lebens (wie Hochzeiten oder Beerdigungen) erzeugen eine besonders gehobene Stimmung, die dem Entstehen und dem Vortrag von Liedern günstig ist. Aber auch sonst ist Bedürfnis nach Liedern vorhanden. Die Sitte schuf auch hier bestimmte kultische Formen. Bei den Landarbeiten, bei den Posidélki, in den Spinnstuben usw., auf Spaziergängen darf das Lied nicht fehlen. Eine außerhalb des Kultes stehende Alltagslyrik. Solche Lieder werden von Spiel, Reigen und Tanz begleitet. Auf Form, Komposition und Harmonie wirken die Umstände, unter denen sie vorgetragen werden. Untrennbar sind Melodie und Text miteinander verknüpft. Ihre Themen beziehen sich auf das gesamte menschliche Gefühlsleben, zumeist auf die Liebe und das Familienleben. Daher sind der wackere Bursche und das holde Mädchen (dóbryj mólodetz i krásnaja déwitza) die Hauptpersonen der Lyrik. Genau so wie die Hochzeitszeremonie und die sie begleitenden Lieder die Lebensart der höheren Stände widerspiegeln, so enthält auch die Liebeslyrik neben bäuerlichen Zügen auch solche, die aus einem andern sozialen Milieu entstammen. Jedenfalls arbeitet die Lyrik eine kunstvolle Liebessymbolik aus, die zum Teil uralt ist. „Sad zélenowinográdje", der grüne Weingarten, als Symbol des Wohlstandes, ist die poetische Umgebung, in der sich die Liebesepisoden abspielen. Bäume (wie Birke, Weide, Eiche, Linde, Espe, Goldregen, Tanne, Fichte, Apfelbaum, Birnbaum, Faulbaum), Früchte (besonders Kirschen und Johannisbeeren), Vögel und Tiere werden in den Umkreis des menschlichen Gefühlslebens hineingezogen und dienen ihm als Symbol.

Die chronologische Einordnung der Liebeslyrik macht viel Schwierigkeit. Wir können nicht mit Sicherheit sagen, welche Lieder vor dem 17. Jahrhundert entstanden sind. Gar vieles muß aus dem Altertum aufbewahrt sein. Im allgemeinen hatte im 15. und 16. Jahrhundert das Lied der Großrussen dieselbe Form wie in späterer Zeit. „Sein Konservativismus", sagt W. N. Péretz, „ist so groß, daß die metrische Form im 17., 18. und in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts unverändert blieb. Die verschiedenen kulturellen und literarischen Einflüsse machen sich erst in unserer Zeit geltend."

Ein Motiv in der genrehaften Lyrik kann aber in gewissem Grade datiert werden: das ist das Räubermotiv. Zur alltäglichen Erscheinung wurde das Räuberwesen in der Mos-

kauer Periode und erreichte in der Zeit der Wirren seinen Höhepunkt. Die Zahl der Räuberlieder ist sehr groß, und sie erfreuen sich einer ungeheueren Beliebtheit. Entstanden sind sie vielleicht unter Räubern, aber gesungen wurden sie überall. Tollkühnheit, Situationsdramatik, Abenteuer, Traurigkeit und Reue, oft ein tragischer Schluß — das alles gibt den Räuberliedern besonderen Reiz. Das Lied behandelt seinen Helden meist teilnahmsvoll und gibt ihm allgemein menschliche Züge. Es sieht in ihm nicht den Feind der gesellschaftlichen Ordnung, sondern einfach einen kühnen Mann, der kämpft und leidet. Sein Schicksal ist hie und da mit dem einer Frau verflochten, und Liebesgefühle verleihen den Räuberliedern eine ganz besondere Färbung.

VI. DAS HISTORISCHE EPOS.

Mit der Volkslyrik wetteifert an Reichtum des Inhalts und in der Kunst der Form das mündlich überlieferte Heldenepos. Zwei Perioden lassen sich hier unterscheiden: die ältere Periode dauerte bis zum 16. Jahrhundert und enthält die Bylínen von den Recken (Fürsten- und Družína-Epos) und die genrehaften, bürgerlich-städtischen Novellen; die jüngere Periode umfaßt die sogenannten historischen Lieder verschiedenen Ursprungs.

Die erzählende Gattung bildet die Grundlage des Schrifttums, und auch in der Volksdichtung spielt sie eine ausschlaggebende Rolle. Im Mittelpunkt der altrussischen. weltlichen Literatur steht die historische und vor allem die kriegerische Erzählung. Genau so liegen die Dinge auf dem Gebiet des mündlich überlieferten Epos: es war ein historisches Heldenepos von vorwiegend kriegerischem Charakter.

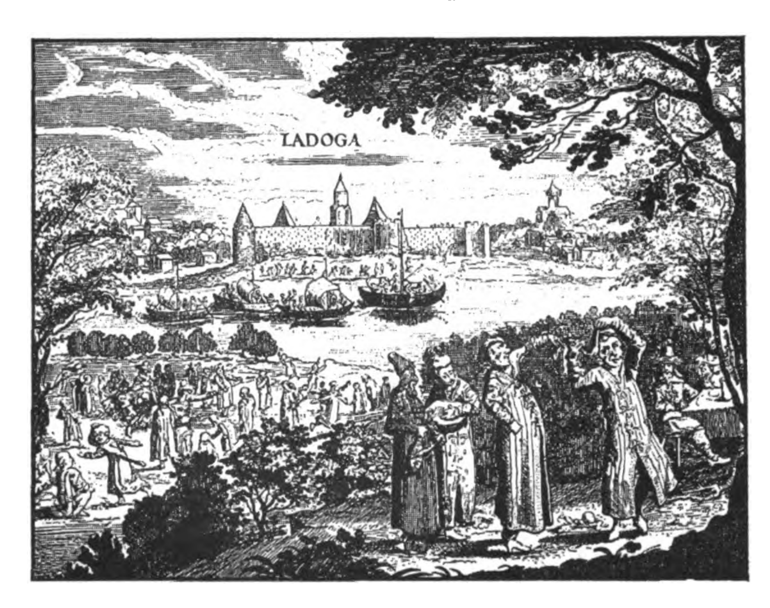
Seinen Entstehungsprozeß kann man sich etwa folgendermaßen vorstellen.

Das Epos wurzelt tief im historischen Boden, und seinen Stoffen liegen historische Begebenheiten zugrunde.

Nahe liegt die Vermutung, daß das soziale Milieu, in dem diese Lieder entstanden sind, vor allem an Fürstenhöfen und in Družína-Kreisen zu suchen ist. Hier hatte man am meisten Interesse für geschichtliche, in erster Linie natürlich für kriegerische Begebenheiten, und kannte sie näher und in allen Einzelheiten. Es besteht kein Zweifel darüber, daß es Družínasänger (Bojány) gegeben hat, und in der ältesten Zeit waren sie sogar häufig Waräger. Am meisten gebührt den Bylínen Družína-Epen genannt zu werden. Außer den Družínasängern haben am meisten die Skomoróchi, die populärsten Spielleute Rußlands, zur Verbreitung und teilweise auch zur Entstehung des Heldenepos beigetragen. Eine geringere Rolle spielten dabei die anderen Sänger, z. B. die káliki perechóžije, deren Repertoire auch Bylínen enthielt. W. F. Miller schreibt: „Wenn die epischen Lieder, die unter Fürsten und Gefolgsleuten entstanden sind, in die untersten Volksschichten, zu den Bauern und Sklaven drangen, wurden sie in diesem ungebildeten Milieu genau so entstellt, wie jetzt das Volk in den Gouvernements Olónetz und Archángelsk die Bylínen der berufsmäßigen Sänger entstellt, die diese früher vor einer reicheren und gebildeteren Klasse vortrugen."

Der historische Stoff wird der Wirklichkeit entnommen, wird aber poetisiert, und es treten phantastische und märchenhafte Elemente hinzu. Diese entstammen bald dem freien Fluge der Phantasie, bald dem Einfluß einer Quelle, sei es einer einheimischen oder einer fremden, und in diesem Falle am häufigsten einer orientalischen, manchmal aber auch einer westlichen. Je weiter sich das epische Lied von seinem Ursprung entfernt, desto stärker zeigt sich der Prozeß der Poetisierung: war es anfänglich ein lyroepisches, „ein historisches





12. Skomoróchi singen vor Olearius das Lied vom Zaren Michaíl Feódorowitsch und zeigen ihre Tanzkunst. (Olearius.)

Lied", so wird es jetzt, durch neu hinzugekommene Elemente bereichert, zur eigentlichen Bylína und kann sich bis zum Märchen entwickeln, ja sich ganz „auflösen".

Dabei ist auch die entgegengesetzte Möglichkeit nicht ausgeschlossen. Irgendein Motiv oder ein Stoff aus fremden Landen wird wie ein Pflanzensame nach Rußland verweht, gerät in die Sphäre der Bylína-Schöpfungen, schlägt im neuen Boden Wurzeln, akklimatisiert sich, wird von lokalen Zügen überwuchert und ist schließlich durch diese Umformung nicht mehr wiederzuerkennen. Das Ergebnis ist dann ein Bylína-Lied mit entliehenem Stoff, ein Vorgang, wie man ihn in jeder Literatur auf Schritt und Tritt beobachten kann. In diesem Fall kann man von einem Prozeß der Historisierung des Motivs oder des Stoffes reden. Man sollte an die herrlichen Worte denken, mit denen Alexander Weselówskij sein Werk über südrussische Bylínen schließt: „Das Volksepos jedes historischen Volkes ist notwendig international". Internationales Gut bildet auch einen Bestandteil des altrussischen Schrifttums, und diese Erscheinung ist bei der mündlich überlieferten Dichtung um so natürlicher, weil sie wie eine ausgezeichnete Antenne für alle wandernden Motive der internationalen Dichtung empfänglich ist.

Im Leben eines Heldenepos, wie übrigens überhaupt im Bereich der Volksdichtung, kann man eine sogenannte Kontamination beobachten; wir verstehen darunter die Veränderung eines Stoffes entweder unter dem Einfluß eines anderen der Bylína-Gattung oder durch die sich kreuzenden Einflüsse von Nachbargattungen (von Bylína und Märchen, von Bylína und geistlichem Gedicht). In andern Fällen tritt eine Spaltung, Differenzierung des zugrunde liegenden Stoffes ein.

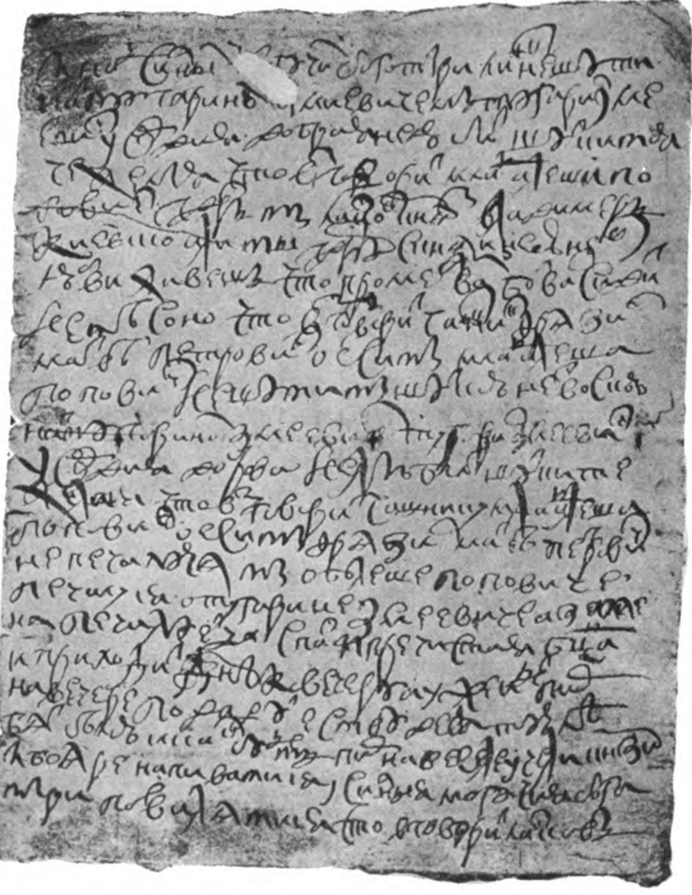
Bylínen und historische Lieder gehören, wie gesagt, zu ein und derselben Gattung, aber sie stehen auf verschiedenen Entwicklungsstufen. Eine besonders präzise Prägung hat der Stil der Bylína erhalten. Seine ursprüngliche Formung hat der Bylína-Stil, wie man vermutet hat (W. F. Miller), bereits im 11. Jahrhundert erhalten, aber entwickelt hat er sich erst im Laufe der folgenden Jahrhunderte in einem langen Prozeß.

Die Wirklichkeit nimmt in den Bylínen märchenhafte Formen an, und die Bylína erscheint wie ein historisches Rätsel in poetischen Gestalten und Symbolen. Die große zeitliche Entfernung der besungenen Geschehnisse, die komplizierten Wege der mündlichen Überlieferung, die allen Sängern gemeinsame Neigung zum Ungewöhnlichen und Wunderbaren — das alles ließ der Phantasie einen sehr weiten Spielraum. Nicht nur, daß Zeit, Orts- und Personennamen in der unmöglichsten Weise entstellt werden (Anachronismen), Idealisierung, Übertreibung und Phantastik beherrschen als Hauptmächte dieses Schaffen. In der Welt der Bylína muß alles ungewöhnlich, fern vom Alltag sein. Die Vorgänge verletzen das Gesetz



der Wahrscheinlichkeit. Ein Bogatýr muß schon seiner Natur nach ungewöhnliche Eigenschaften, vor allem eine übernatürliche Körperkraft besitzen. Mit ähnlichen Eigenschaften wird auch die kriegerische Frau, die hehre Poljánitza, ausgestattet. Manchmal wird dem Bogatýr als Geschenk eines Zauberers übermenschliche Schlauheit und Weisheit verliehen. Dem Recken wird alles, was ihn umgibt, angepaßt: das herrliche Roß und sein Geschirr, die schweren Waffen und kostbaren Kleider, zuweilen auch ein märchenhaft prächtiges Haus. Überall leuchtende, sonnige Pinselstriche. Die Feinde dagegen werden mit übertrieben düsteren Zügen ausgestattet. Kontrastwirkung ist sehr beliebt. Der Feind wird als Ungeheuer (Ídolischtsche Pogánoje, Tugárin Sméjewitsch) oder als ein märchenhaftes Tier mit mehreren Köpfen dargestellt.
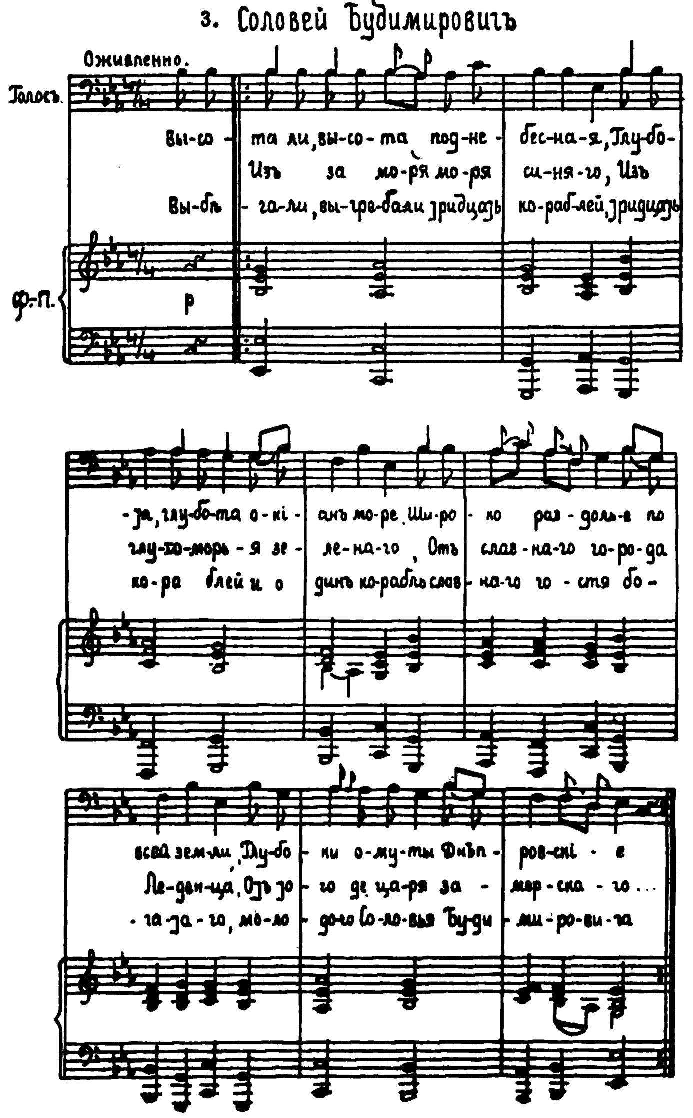
Die Tatsache, daß die Bylinen in einem kollektiven Prozeß geschaffen und auf mündlichem Wege überliefert worden sind, mußte auf den Aufbau der Bylínen und auf ihre einzelnen Bestandteile zerstörend wirken. Und in der Tat erfahren die Gestalten der Helden verschiedene Änderungen durch sie überwuchernde neue Elemente und erhalten viele schwankende Züge (z. B. die Gestalt des Fürsten Wladímir oder sogar die des Iljá Múrometz, der zum Schluß die Züge des tollkühnen Kosaken aus der Zeit der Wirren angenommen hat) oder machen eine gründliche Wandlung durch. Der Bogatýr Alexander Popówitsch aus Rostów verwandelt sich in Aljóscha Popówitsch, einen geldgierigen Popensohn und „Weiberspötter". Es ist aber bemerkenswert, daß die Bogatyrígestalten trotzdem genug stereotype Züge und ihre Heldentaten genügend Bestimmtheit behalten. Iljá Múrometz, Dobrýnja, Aljóscha Popówitsch, Tschuríla Plénkowitsch, Wasílij Buslájew, Sadkó u. a. haben alle ihr individuelles Gesicht. Man kann sie unmöglich miteinander verwechseln, jeder vollbringt seine typischen Taten. Die Hauptbilder und wichtigsten Teile des Stoffes sind feste Stützen im Aufbau der Bylínen. Die Bylína versteht es, das künstlerisch Wesentliche am Bilde hervorzuheben und das Nebensächliche perspektivisch richtig zu ordnen (kompositionelles Raumproblem). Eine dichterische Technik des Heldenepos hat sich herausgebildet. Eine gut erhaltene und gut vorgetragene Bylína überrascht durch ihren harmonischen Aufbau. Bevor der Sänger mit dem eigentlichen Stoff beginnt, schlägt er einige einleitende Akkorde (délajet Zatschín) an, die mit dem Inhalt der Bylína in keinem organischen Zusammenhang stehen und nur dazu dienen, eine für die Kunst empfängliche Stimmung zu schaffen. Außer dem „Zatschín" gibt es noch einen „Zapéw", der die Zuhörer mit dem Inhalt der Bylína bekannt machen soll. Die Bylína schließt mit einem „Is-chód" (Ausgang, Schluß). Es haben sich Übergangsformeln herausgebildet, die die einzelnen Episoden der Erzählung miteinander verbinden.



13. Bylína von Aljóscha Popówitsch. Hs. Mitte des 17. Jahrhunderts.

Es ist schon seit langem darauf hingewiesen worden, daß dem Bylinensänger ein großer Vorrat allgemeiner Formeln zu Gebote stand und er diese recht zweckentsprechend anwandte.

Das stoffliche Schema ist meist sehr einfach, wird aber äußerst kunstvoll zu einer Fabel zusammen-



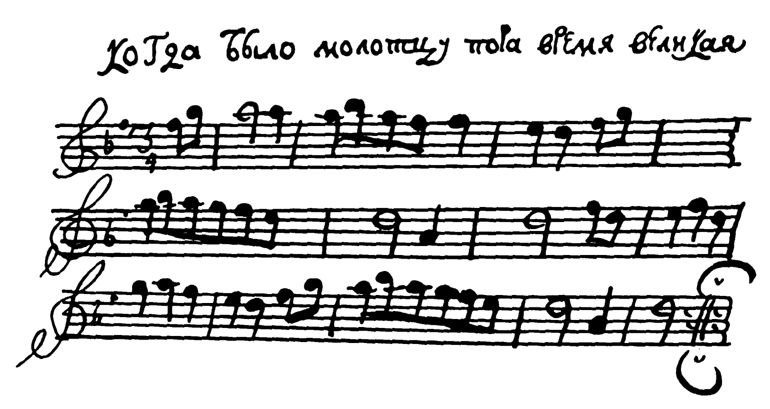
14. Solowéj Budimírowitsch. Aus der Kirscha-Danilow-Sammlung. 18. Jahrh. (Былины под ред. М. Сперанского.)

gesponnen und aufgebaut. Der Bylínensänger hört nie auf Dichter zu sein. Auch das Tempo der Handlung, seine Beschleunigung und Verlangsamung ist durch innere Zweckmäßigkeit geregelt (das kompositionelle Zeitproblem). Die Retardierung wird in der Volksdichtung überhaupt oft angewandt, und im Heldenepos ist sie eins der beliebtesten Mittel: der Sänger hält die Aufmerksamkeit der Zuhörer an irgendeinem Moment fest, um diesen hervorzuheben und dem Bewußtsein der Zuhörer den verherrlichten Helden besser einzuprägen.

Der rhythmisch-syntaktische Aufbau und die sprachlichen Eigentümlichkeiten der Bylínen dienen einem bestimmten künstlerischen Ziel. Eine große Anzahl zusammengezogener Sätze mit mehreren Verben steigert die Dynamik der Erzählung. Die häufige Verwendung des Dialogs macht die Erzählung lebhafter und dient als Mittel zur psychologischen Charakterisierung der handelnden Personen.

Das historische Lied ist erst zu einer Zeit entstanden und verbreitet worden, als die Bylínen schon im Volke gesungen wurden (sie haben sich ja bis in unsere Zeit erhalten). Der Stil des historischen Liedes ist dem der Bylínen ähnlich. Über diese Frage hat ein Vergleich des Liedes vom Tode des Michaíl Skopín-Schújskij, das unter dem frischen Eindruck des Ereignisses gedichtet und für Richard James niedergeschrieben wurde (1619—1620), mit späteren Liedern von demselben Helden Licht verbreitet. Anfangs war es ein lyro-episches Lied, das das Ereignis und besonders dessen Eindruck ziemlich getreu widerspiegelte. Beim weiteren Poetisierungsprozeß und bei der Kontamination mit anderen Stoffen bekam das Lied die Züge der epischen Erzählung, die den Bylínen verwandt ist. Außerdem wird die Handlung zuweilen nach Kíjew, in die Zeit von Wladímir und Iljá Múrometz verlegt. Aber da das historische Lied nur ein späteres Stadium des Heldenepos darstellt, so steht es den Geschehnissen näher, ist historisch treuer und hat für die geschichtlichen Begebenheiten größeres Verständnis. Die Orts- und Personennamen sind meist historisch. Als handelnde Personen treten der Moskauer Zar und andere geschichtliche Persönlichkeiten auf. Das sind nicht mehr die Bogatyrí aus den Bylínen, sondern historische Helden, dargestellt ohne Übertreibung und Phantastik, also ohne die spezifischen Eigenschaften des Bylínenstils.

Da das Heldenepos auf geschichtlichen Begebenheiten beruht, so muß es zu verschiedenen Zeiten und an verschiedenen Orten entstanden sein. Genau so wie das Schrifttum in gewissem Grade territorialen Charakter trug, so gab es auch territoriale Epen. Jedes Territorium hatte seine historischen Begebenheiten, seine Recken und seine Heldensagen. Als Zentren sind hier am bedeutendsten die beiden Städte: Kíjew, der Mittelpunkt des aufkeimenden Staatswesens und der Kultur, und Nówgorod, eine reiche und freie Handelsstadt. Eine Zeitlang (12. bis 13. Jahrhundert) wetteiferte das schöne Hálitsch mit ihnen, eine einflußreiche, diplomatische, prachtliebende Stadt.



15. Noten zu einer Bylina. Aus der Kirscha-Danilow-Sammlung. (Сперанский.)

Sehr früh begann der Prozeß der Zyklenbildung.

Um Kíjew herum gruppierten sich (außerhalb des Zyklus blieben die Bylínen von Wolgá Swjatosláwowitsch) die Lieder der südlichen Territorien und zu einem gewissen Maße auch die Nówgoroder Lieder. Die Folge davon war ein Bylínenzyklus um Wladímir von Kíjew. Man glaubt, die Entstehung dieses Zyklus noch ins 11., oder jedenfalls ins 12., höchstens in den Anfang des 13. Jahrhunderts setzen zu dürfen, d. h. in eine Zeit, in der Kíjew noch in Blüte stand, aber die Persönlichkeit Wladímirs und die Ereignisse seiner Zeit schon in der Ferne lagen und epische Züge erhalten konnten. Dieser Bylínen-Zyklus bildet die Grundlage des russischen Družína-Heldenepos. Den Inhalt dieser Bylínen bilden die Kämpfe mit den Steppennomaden, besonders mit den Polowzen, die Rußland noch vor dem Tatareneinfall angriffen; sie berichten von den Heldentaten der hervorragendsten und volkstümlichsten Bogatyrí: Iljá Múrometz, Dobrýnja Nikítitsch, Aljóscha (Alexander) Popówitsch u. a. Das südrussische Epos atmet den Duft und die Poesie der Steppe. Hier hat sich der Typ des südrussischen Bogatýrs geformt. Die Handlung der Bylínen spielt meist in der unübersehbaren Weite der Steppe und an der Grenzwache der Bogatyrí. Und in der Ferne leuchtet Kíjew mit seinen goldenen Kirchtürmen und lockt die Helden zu sich. Dorthin kommen die Bogatyrí, um auszuruhen und bei den Gastmählern in den hellen Hallen des Fürsten zu zechen und von ihm neue Aufträge entgegenzunehmen. Hier setzt auch meist die Handlung der Kíjewer Bylínen ein.

Das 12. Jahrhundert war die Blütezeit des Kíjewer Heldenkreises. Im 12. bis 13. Jahrhundert trat das galizisch-wolhynische Epos hervor. Und seit dem 13. Jahrhundert hat sich die Bylínendichtung hauptsächlich im Nordosten konzentriert.

Im Lauf der Jahrhunderte wurden die Bylínen des Kíjewer Kreises im Prozeß der mündlichen Überlieferung von einigen neuen Schichten überdeckt, die ihren ursprünglichen Bestand verdeckten und Anachronismen, manchmal die unglaublichsten, erzeugten. So wurden die Polowzen von den Tataren verdrängt, die Bogatyrí sind mit den Kosaken zusammengeschmolzen, der Kíjewer Fürst bekam die Eigenschaften des despotischen Zaren von Moskau, und zuweilen tritt Moskau selbst an die Stelle von Kíjew. Im 16. und 17. Jahrhundert ist der Umschmelzungsprozeß so gut wie zu Ende. Zwar haben die Änderungen, die die Bylínen noch in der nachfolgenden Zeit, bis in unsere Tage hinein, erfuhren, ihre Bedeutung, aber weder die Themen noch die Morphologie der Bylínen sind wesentlich von ihnen beeinflußt worden.

Eine deutsche Übersetzung der Bylínen gibt Rudolf Abicht in seinem Buche „Die russische Heldensage".

Der bedeutendste Bylínenheld ist der Bogatýr Iljá Múrometz. Die Chroniken erwähnen zwar Dobrýnja und Aljóscha, aber der Name Iljá Múrometz kommt in ihnen nicht vor. Wer ist dieser Bogatýr ?



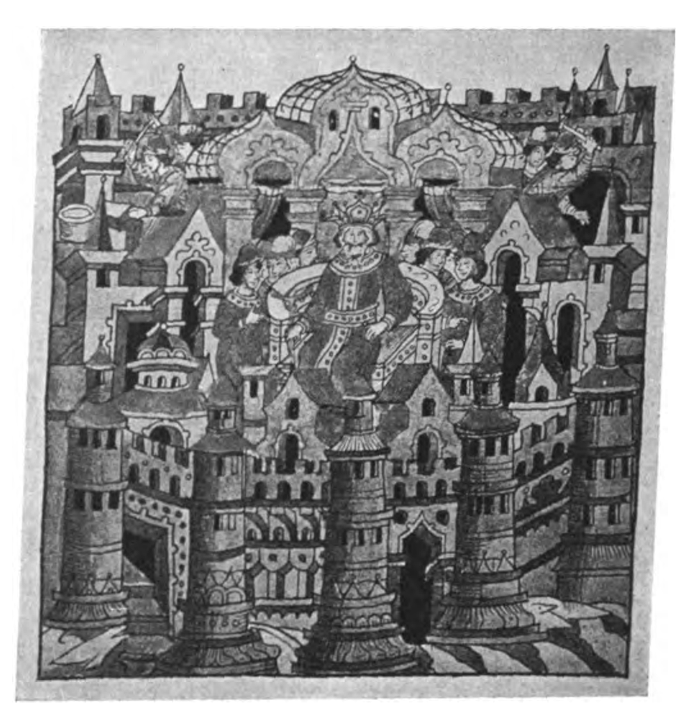
16. Ein Fürstenhof wie zur moskowitischen Zeit des 16. Jahrhunderts. König Priamus und seine Söhne, rechts von ihm Hektor, dahinter Deiphobos und Galen, links Troilos und Paris. Miniatur zur „Erzählung v. Troja". (Сперанский.)

Woher stammt er? Wie kam er in die Bylínen? Alle diese Fragen sind noch nicht endgültig gelöst. Die Bylínen nennen ihn meistens den Bauernsohn Iljá aus dem Seló Karatschárowo, aus der Stadt Múrom (daher Múrometz) oder „den alten Kosaken". Daß Iljá bäuerlicher und kosakischer Abstammung ist, dürfte nach der gewöhnlichen Auffassung erst eine Folge der Demokratisierung sein, die das Heldenepos in seinen späteren Schichten erfahren hat. Eine Analyse der Bylínen, die von einem Bauernsohn berichten, der mit dreiunddreißig Jahren, durch einen wunderbaren Trank geheilt, zum Bogatýr wurde, zeigt, daß diese jüngeren Ursprungs und durch märchenhafte und religiöse Motive beeinflußt sind. Der frühe Iljá gehört wahrscheinlich ins Družína-Milieu. Diese Vermutung gibt natürlich noch keine Antwort auf die Frage, ob ein solcher Bogatýr wirklich gelebt hat, denn man kann die Hypothese aufstellen, daß der frühe Iljá mit einer Wandersage nach Rußland gekommen ist und hier erst in eine historische Gestalt verwandelt wurde. Das war der Standpunkt, den W. F. Miller längere Zeit vertrat. In seinen „Streifzügen auf dem Gebiet des russischen Volksepos" (Moskau 1892) suchte er scheinbar sehr überzeugend nachzuweisen, daß Iljá Múrometz iranischer Abstammung sei, und verglich ihn mit dem persischen Recken Rustem. Später gab allerdings Miller diese Hypothese vom orientalischen Ursprung Iljás auf. Seine Forschungen haben aber bewiesen, daß man Iljás Heldentaten schon vor dem 13. Jahrhundert kannte, daß ihr Schauplatz wahrscheinlich nicht in dem Territorium Súzdal und in der Stadt Múrom, sondern in Südrußland in den Landschaften von Kíjew und Tschernígow lag. Ehe Iljá zum „Múrometz" wurde, war er „Múrowetz", „Muráwlenin", „Morowlín" (so heißt er in den Schriftdenkmälern des 16. Jahrhunderts — bei Fílon Kmíta Tschernobýlskij und Erich Lassóta). Diese Namen gehen auf die Stadt Mórowsk (Morowíjsk) im Fürstentum Tschernígow zurück (jetzt gibt es dort noch ein Seló Mórowsk), und das Seló Karatschárowo ersetzt vielleicht den älteren Namen der Stadt Karatschéw, das auch zum Territorium von Tschernígow gehört. Im 13. Jahrhundert war sein Name auch in andern Ländern bekannt: er wird in der germanischen Sage von Ortnit und in der norwegischen von Tidrek erwähnt. Jedenfalls darf man in dem Bogatýr Iljá einen südrussischen Družínnik sehen, der schon im 13. Jahrhundert berühmt war. Später (vielleicht erst im 16. Jahrhundert) nahm er als der beste und volkstümlichste der Bogatyrí und als ein idealer Bogatýr überhaupt eine zentrale Stellung in dem Kíjewer Sagenkreis ein. Seit dem 15. bis 16. Jahrhundert hat die Gestalt Iljás starke Veränderungen erfahren, aber sein altes Ansehen ist ihm verblieben.

Unter den Bogatyrí, die eine besondere Stellung einnehmen, obwohl sie sich zuweilen mit der Hauptgruppe der „Kíjewer" Bogatyrí berühren, nennen die Bylínen noch drei: Wolgá Swjatoslávowitsch, Mikúla Seljanínowitsch und Swjatogór. Die Forscher der mythologischen Schule hielten sie für „die älteren Bogatyrí". Ihre Herkunft ist noch viel verwickelter und problematischer als die der Helden aus dem Kíjewer Kreise.

Wolgá Swjatoslávowitsch wird auf den Fürsten Olég den Weisen (Wéschtschij) oder mit besserem Grund auf die Fürstin Olga die Weise zurückgeführt. Schon der Name des Bogatýrs hat eine feminine Endung (Wolgá = Olga). Eine selbständige Rolle spielt dieser Held nur in denjenigen Bylínen, die von

dem Feldzug ins ferne indische Reich erzählen und in denen er schon Wolch Wsesláwjewitsch genannt wird. Die Gestalt Wolgás, der Jäger und Tributeinnehmer war, wird hier durch den wundersamen Ackermann Mikúla verdrängt. Beide Bylínengruppen (die mit Wolch und die mit Wolgá) nahmen verschiedene internationale Motive aus Legenden, Märchen und Apokryphen auf. Die Versuchung, Mikúla für eine Schöpfung des russischen Ackerbau treibenden Volkes zu halten, ist sehr groß, aber man hat für ihn internationale Parallelen gefunden, und man kann ihn daher nicht bodenwüchsig nennen. Wie immer werden die einzelnen Bylínenmotive und -stoffe vereinigt, wodurch ihr Ursprung noch mehr verschleiert wird. Trotz allem spiegeln diese Bylínen russische Lebensart und russisches Staatswesen wider. W. F. Miller beharrt darauf, die in Frage kommenden Bylínen ins Territorium von Nówgorod zu verlegen, obwohl dagegen vieles einzuwenden ist, aber auch Sperânskij zählt sie zum Bestand der Nówgoroder Bylínen. Es ist aber ganz gleichgültig, woher der Ackermann Mikúla kam, jedenfalls fand an ihm der bäurische Skazítel Gefallen, und so steht er neben dem Bauernsohn Iljá Múrometz.



17. Zar Priamus auf dem Thron in der wiederhergestellten Hauptstadt Troja, von Pagen und Mannen umgeben. (Сперанский.)

Mit dem Namen des Bogatýrs Swjatogór sind vier Bylínenmotive verknüpft: 1. Das Heben des Zwerchsäckchens mit der Last der Erde; 2. die Begegnung mit Iljá Múrometz; 3. Die Grab-Episode; 4. die Heirat im Reich am Meer. Das erste und vierte Motiv wird in den Bylínen auch mit dem Bogatýr Simson verbunden, von dem noch zwei andere Episoden erzählt werden: das Abschneiden der Haare und der Tod unter den Trümmern des Hauses. Die Bylínen von Simson-Swjatogór scheinen sich aus den Elementen zweier verschiedener Quellen gebildet zu haben: aus biblisch-apokryphischen einerseits und aus märchenhaften Wandermotiven andererseits. Die Gestalt Swjatogórs (und nicht die Simsons!) ist mit ganz besonderen Zügen ausgestattet, die andere Bogatyrí, auch Iljá Múrometz, nicht besitzen; er ist ein Bergbogatýr und mit einer so ungeheueren Kraft begabt, daß ihn die feuchte Mutter Erde nicht tragen kann. Er ist von der Art der kaukasischen Bergbogatyrí oder des esthländischen Bogatýrs, „des Sohns Kaléwa", d. h. des Berges. Es gibt in den Bylínen noch einen Bogatýr Kolywán, mit dem Swjatogór verwechselt wird. Das alles berechtigt dazu, den Swjatogór-Bylínen finnischen (esthischen) Ursprung zuzuschreiben (so S. K. Schambinágo, W. F. Miller, M. N. Sperânskij); folglich sind sie irgendwo in der Nähe des Peipus-Sees entstanden. Daß Swjatogór mit Simson in Beziehung gebracht und mit märchenhaften Wandermotiven verknüpft wurde, ist erst das Resultat späterer Verknüpfungen.

Im russischen Heldenepos gibt es eine Gruppe epischer Lieder, die man genrehafte, bürgerlich-städtische Novellen nennen kann. Sie sind von hohem dichterischen Wert, und hier merkt man besonders die eingreifende künstlerische Hand des Skomoróchs.

Hierher gehören die typischen Nówgoroder Bylínen, die von Wasílij Busláјew, dem Repräsentanten der Nówgoroder Wólnitza, und von Sadkó, dem reichen Kaufmann und Gúslispieler, handeln. Das eigenartige Leben des großen Nówgorods wird in diesen Novellen in allen ihren großen und kleinen Zügen wiedergegeben, was natürlich nicht hindert, daß auch von ausländischen Motiven Gebrauch gemacht wird. Als besonders poetisch zeichnet sich die





18. Zweikampf zwischen Zar Laomendont und Nestor vor Troja. Laomendont ist zweimal abgebildet. (Сперанский.)

Bylína von Sadkó, einer historischen Persönlichkeit, aus, die unter dem deutlichen Einfluß des finnischen Epos vom Sänger Weinemeinen und dem Wassergott Achto gedichtet wurde.

Zu den Nówgoroder und Nicht-Nówgoroder Novellen, die letzteren sind zum großen Teil galizisch-wolhynischen Ursprungs, rechnet man auch eine Reihe anderer Lieder von Chotén Blúdowitsch, Stawr Godínowitsch, Solowéj Budimírowitsch, Iwán dem Kaufmannssohn, Tschurila Plénkowitsch, Djúk Stepánowitsch u. a.

Der größte Teil der bürgerlich-städtischen Novellen ist durch ihren Stoff dem Kíjewer Kreis ziemlich nahe verwandt, aber tragen einen ganz anderen Charakter als die Bogatyrí-Novellen. Ihre Helden sind Bojaren, Kaufleute und freie Bürger, die keine Gelegenheit haben, rein kriegerische Heldentaten zu vollbringen. Ihr Ruhm beruht auf Tollkühnheit und Ehrgeiz, auf Reichtum, Prunk und Schönheit, auf Liebesabenteuern und ähnlichen Taten, die innerhalb des bürgerlichen Stadtlebens möglich sind. Hier spielt die Frau eine große Rolle. Es ist interessant, daß die Bylínen von Solowéj Budimírowitsch eine Fülle von Gestalten und Symbolen aus den Hochzeitsliedern enthalten. Mit besonderer Liebe schildern die Novellen das Äußere ihres Helden und seiner Umgebung. In ihnen herrscht viel Fröhlichkeit, Humor, Luft und Sonne. Stellenweise kommen märchenhafte Farben aus fremden Ländern vor, denn einige ihrer „Bogatyrí" sind eingewandert (zaézžije).

Schließlich muß unter den genrehaften Novellen eine Gruppe hervorgehoben werden, die man den Skomoróchfabeln zuzählen kann. Die Rolle, die die Skomoróchi bei der Schöpfung der mündlich überlieferten Dichtung spielten, war gewaltig. Ihre Kunst hat spezifische Spuren sogar in Bylínen des strengen Bogatýrstils hinterlassen. In der Novelle „Wawílo und Skomoróchi" finden wir eine Idealisierung des Skomoróchwesens (vgl. dazu auch die Legende von „Wawílo dem Skomoróch"). Eine Reihe der Heldenlieder, die man treffend „Bylína-Skomoróschina" nannte, sind lustige Fabeleien, die oft einen schlüpfrigen Stoff behandeln. Geschaffen wurden diese Lieder wohl im 16. bis 17. Jahrhundert. Ihr frivoler weltlicher Ton weist bereits auf die literarischen Strömungen der nächsten Periode hin.

Die historischen Lieder gehören in ein späteres Stadium der Geschichte des mündlich überlieferten Epos, sie stammen aus verschiedenen sozialen Schichten. Ihre Themen spiegeln die historischen Ereignisse von der Tatarenherrschaft an wieder. Das Lied von dem Baskaken Schtschelkán Dudéntjewitsch, der in Twerj erschlagen wurde (1327), kann man für das älteste dieser Lieder halten. Das historische Lied reicht also ins 14. Jahrhundert zurück.



Seine Blütezeit fällt jedoch erst ins 16. Jahrhundert, in die Zeit der Bildung eines starken Moskauer Reiches, als der Moskauer Zar, vor allem natürlich Iwán der Schreckliche, die allgemeine Aufmerksamkeit auf sich zog, als große Ereignisse stattfanden, und als das historische Leben eine Reihe wichtiger Fragen von politischer und allgemein kultureller Bedeutung aufwarf. In dieser Periode lebt die historische und publizistische Belletristik auf. Das Heldenepos mußte die neuen historischen Verhältnisse widerspiegeln. In den Bylínen zeigte sich das in der Bildung einzelner neuer Schichten. Das historische Lied des 16. und sogar des 17. Jahrhunderts wird vorwiegend zum Moskauer Epos. In W. F. Millers umfangreicher Sammlung „Die historischen Lieder des russischen Volkes im 16. und 17. Jahrhundert" sind am zahlreichsten die Lieder von Iwán dem Schrecklichen und seiner Zeit vertreten. Die Hauptthemen sind: die Einnahme Kazánjs und Ástrachanjs — nach Olearius' Zeugnis wurden diese Lieder auch in Gegenwart des Zaren vorgetragen —, die Eroberung Sibiriens durch Jermák und Begebenheiten aus dem Privatleben des Zaren, wie seine Heirat mit Maria Temrjúkowna (die Lieder von Kostrjúk) und die Ermordung seines Sohnes. Der Tod Iwáns wird in der lyrischen Form eines Klagegesangs vom Heere beweint. Die große, in ihrer Art majestätische Gestalt Iwáns des Schrecklichen wird in den historischen Liedern mit der gleichen Sympathie dargestellt wie im Schrifttum. Der Zar hat durch viele Züge seines Wesens und seiner Tätigkeit auf seine Zeitgenossen sehr großen Eindruck gemacht. Bei den Sängern des historischen Liedes hatte der schreckliche Zar mehr Glück als der Wladímir der Bylínen und als die ersten Zaren aus dem Hause Románow. Erst Peter dem Großen gelang es wieder, die Aufmerksamkeit der Sänger auf sich zu ziehen. Die Zeit der Wirren gab dem historischen Lied Helden wie Michaíl Skopín-Schújskij und Grigórij Otrépjew. Es ist von Wichtigkeit, daß jetzt die freien Kosaken eine Rolle zu spielen beginnen. Unter ihnen entstand eine besondere Gattung von Kosakenliedern, die oft zu Räuberliedern wurden. Dazu gehören die Lieder von Stepán Rásin.



19. Drachenkampf. Jason in Kolchis. Jason ist zweimal abgebildet. (Сперанскій.)

Sie bilden einen ziemlich umfangreichen Kreis von Liedern mannigfaltiger Form, die verschiedene Episoden, aber besonders die letzten Ereignisse aus dem Leben Rásins besingen. Dieser wird mit wunderbaren Eigenschaften ausgestattet und als ein echter Volksheld geschildert, als der unversöhnliche Feind der Heerführer und Reichen, als der Freund der Armen. Rásins Sohn ist der kühne Bursche, und er hat viele Gefährten, die seine Kinder genannt werden. „Wir sind nicht mehr Diebe und Räuber, wir sind Sténka Rásins Gefährten", heißt es in einem Lied. Die Lieder betonen geradezu, daß Rásins Sohn weiter leben wird. Nicht ohne Grund waren während der Regierung Nikolaus I. die Rásin-Lieder verboten.



20. Carέwitsch Iwán auf dem grauen Wolf mit der Carέwna und dem Feuervogel. Bastbildchen.

VII. DAS MÄRCHEN.

Auch das Märchen gehört zum mündlich überlieferten Epos. Wir betreten hier ein überaus reiches und schwieriges Gebiet.

Verschiedene Tatsachen lassen auf ein sehr hohes Alter des russischen Märchens schließen, doch ist es mit wenigen Ausnahmen unmöglich, es genau zu datieren. Wir besitzen eine gewaltige Fülle von Material und wissen nicht genau, wie wir sie den verschiedenen Perioden zuteilen sollen. Nur annähernd läßt sich bestimmen, welche Märchen älteren und welche jüngeren Ursprungs sind.

Die zweite Schwierigkeit liegt darin, daß das russische Märchen wahrscheinlich mehr als irgendeine andere Gattung der Volksdichtung ein notwendiges Glied der internationalen Volkskunst ist. Aber vielleicht kommt es am Ende gar nicht so sehr darauf an, die echt russischen Märchen hervorzuheben; denn die Gefahr irrezugehen lauert hier auf uns. Bei der Betrachtung von Übersetungswerken des russischen Schrifttums kann man beobachten, daß im literarischen Leben das Fremde leicht übernommen, umgearbeitet und mit dem Einheimischen zusammengeschmolzen wird. In noch höherem Grade ist das beim Märchen der Fall, da diese Gattung auf mündlichem Wege überliefert wird und sehr beweglich ist. Aus diesem Grunde werde ich vom russischen Märchen, ganz unabhängig von woher es stammt, als von einem literarischen Gut des russischen Volkes sprechen.

Natürlich hat das Märchen seine Grenzen sehr erweitert, aber trotzdem muß man seine spezifischen Merkmale als die einer selbständigen Gattung näher bestimmen und diese Merkmale bei dem Typus des Märchens suchen, den man für den charakteristischsten halten kann. Dieser Typus ist das zauberhafte, übernatürliche, phantastische Märchen. Das Märchen dieser Art herrscht quantitativ vor und, was am wesentlichsten ist, es ist das Märchen par excellence. Es hat seinen eigenen stilistischen Kanon; alles, was in die Sphäre des Märchens gerät, ist den eigenartigen Gesetzen des Märchenlandes unterworfen. Das Märchen ist das Land des Wunders. Das echte Märchen ist irreal, es hat seine eigene „märchenhafte" Welt; seine Handlung spielt, man weiß nicht wo (in einem Zarenreich, in einem fernen Reich; w tridjesjátom gosudárstwe, im dreimal zehnten [sehr weit entfernten] Königreich), und man weiß nicht, wann (žíli-býli, es war einmal); seine Helden sind typisierte Gestalten (die Stiefmutter und die Stieftochter, der dumme Iwánuschka), typisierte Tiere (der Wolf, der Fuchs) und typisierte Naturkräfte (der Wind, die Sonne). Sodann pflegt das Märchen, das im Augenblick seiner Entstehung verschiedene Bedürfnisse der Menschen befriedigt, vor allem das unterhaltende Element, die Lust am Fabulieren und legt Wert auf das im Kantischen Sinne uninteressierte Wohlgefallen des Lesers. Man darf sich die Sache nicht so vorstellen, als ob das Märchen nur der Zerstreuung und Unterhaltung diente. Das Märchen ist „mit Absicht absichtslos". Trotz seiner Arglosigkeit sind ihm auch Humor,

Satire und Lehrhaftigkeit nicht fremd, es versteht auch beißend scharf und höhnisch oder ernst und lehrhaft zu sein.

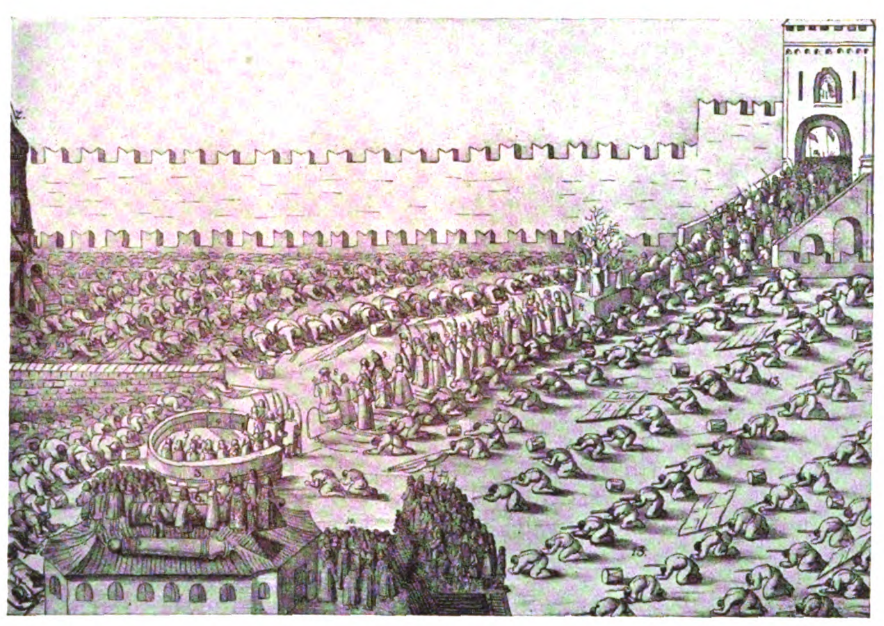
Das Märchen vereinigt in seiner Welt die Natur, das Tier und den Menschen, das Diesseitige und das Jenseitige, das Reale und Irreale und gibt allen diesen mannigfaltigen Erscheinungen seine stilistische Formung.



21. Die Hexe Jagá-baba prügelt sich mit dem Krokodil. Bastbildchen nach älterer Vorlage.

In welchem sozialen Milieu und auf welche Weise ist aber der Prozeß dieser Formung vor sich gegangen? Das Märchen war überall ein willkommener Gast: in fürstlichen Hallen, in den Gemächern des Zaren, in den Stuben und Schlafgemächern der Bojaren, in den Häusern der reichen Bürger und in den Hütten der Armen. Alle fanden Gefallen an ihm. Gepflegt aber wurde diese Kunstgattung von den privilegierten Gesellschaftsschichten, welche in diesem Fach wohlbewanderte berufsmäßige Erzähler hielten (skázotschniki, báchari). Schon aus dem 12. Jahrhundert haben wir von ihnen Kunde. Ihrer Kunst verdankt das Märchen seinen Stil, obwohl dieser in hohem Grade international ist. In erster Linie war es das orientalische Märchen, das für Rußland das Vorbild lieferte. Der Orient ist sozusagen die klassische Heimat des Märchens.

Es besteht die Möglichkeit, die ganze Mannigfaltigkeit der Fabeln auf einige typische Stoffe zu reduzieren. Nach ihren Stoffen lassen sich die russischen Märchen in drei typische Gruppen einteilen: 1. phantastische Märchen (die Hauptgruppe); 2. Tiermärchen; 3. novellenartige Märchen (genrehafte Märchen einschließlich Anekdoten und Witze). In den allgemeinen Strudel der Märchenfabeln werden die Fabeln hineingezogen, die durch die historische oder genrehafte Wirklichkeit angeregt wurden und die vielfach schon in andern Gattungen der Volksdichtung ihre Bearbeitung gefunden haben, aber das Märchen gebraucht sie auf seine eigene Art. Das Märchen ist eine Nachbargattung der historischen Sage, der Bylina, des Apokryphs. Das Heldenepos gibt ihm oft seine Stoffe und seine Helden, wie Iljá Múrometz, Aljóscha Popówitsch, Wasílij Buslájew, Sadkó, den gottlosen Mamáj oder Iwán den Schrecklichen. Das Märchen scheut sich auch nicht, das Heldenepos zu parodieren. Das Märchen hat auch seine eigenen Bogatyrí: Búrja-Bogatýr (Iwán der Kuhsohn), Nikanór-Bogatýr, Baldák Borísjewitsch, Medwédko, Usýnja, Gorýnja und Dubýnja. Auch die wandernden Motive mit berühmten Helden wie Salomon, Alexander von Mazedonien, Georg dem Kühnen sind dem Märchen zugute gekommen. Sehr gerne macht der Märchenerzähler von den Erzählungen erfahrener Leute über verschiedene wunderbare Abenteuer Gebrauch, besonders von solchen, in denen böse Mächte eine Rolle spielen, und flicht auch eigene Erfahrungen hinein. Für den Märchenerzähler ist sein Stoff Wirklichkeit der nahen Vergangenheit, es ist eine „bywálschtschina", „dosjúlschtschina", die von Teufeln, Waldschräten, Wassergeistern, Toten, Óborotni (Wandelwesen) und Räubern erzählt. Auch genrehaftes Element und lokale Farben sind dem Märchen nicht fremd. Sogar in den phantastischsten Fabeln bleibt es mit dem heimischen Boden und mit der Lebensart des Volkes verwachsen. Es gibt Märchen, in denen das genrehafte Element vorherrscht und den Kern der Fabel bildet. Das Märchen erzählt gerne von den Streichen listiger Diebe und Betrüger und macht sich über die lächerlichen Seiten des menschlichen Lebens lustig oder weist satirisch auf die Fehler einzelner Menschen und ganzer Gruppen hin. Das Märchen von Jérsch Jer-



22. Palmsonntagsprozession 1662. (Meyerberg.)
Voran schreitet mit Fahnen und Heiligenbildern die Geistlichkeit (12). Auf dem mit rotem Leinen behangenen Wagen (11) steht ein dürrer, mit Äpfeln behangener Baum. Mit Palmzweigen folgen die Bojaren (10). Zar Alexéj Michâjlowitsch (9) führt des Patriarchen Nikon (8) Pferd. Am Boden liegen die Strelitzen (13), zuschauen die kaiserl. (6), die schwedischen Gesandten (7), Deutsche und Moskowiter (14).

schówitsch z. B. ist eine echte Satire auf die Amtsordnung im Moskauer Rußland. Die Geistlichkeit gibt dem Märchen reichlichen Stoff für Humor und Satire. Diese Märchen von den „Popen" tragen oft unzüchtigen Charakter. Das Märchen scheut sich überhaupt nicht vor Pornographie. Es gibt auch viele Märchen über Herrschaften (Báry) und Kaufleute. Zu den ältesten gehören sie natürlich nicht. Das demokratisierte Märchen spiegelt in gewissem Maße die Beziehungen zwischen den Ständen wider. Vgl. A. v. Löwis of Menar, Russische Volksmärchen. Jena 1910.

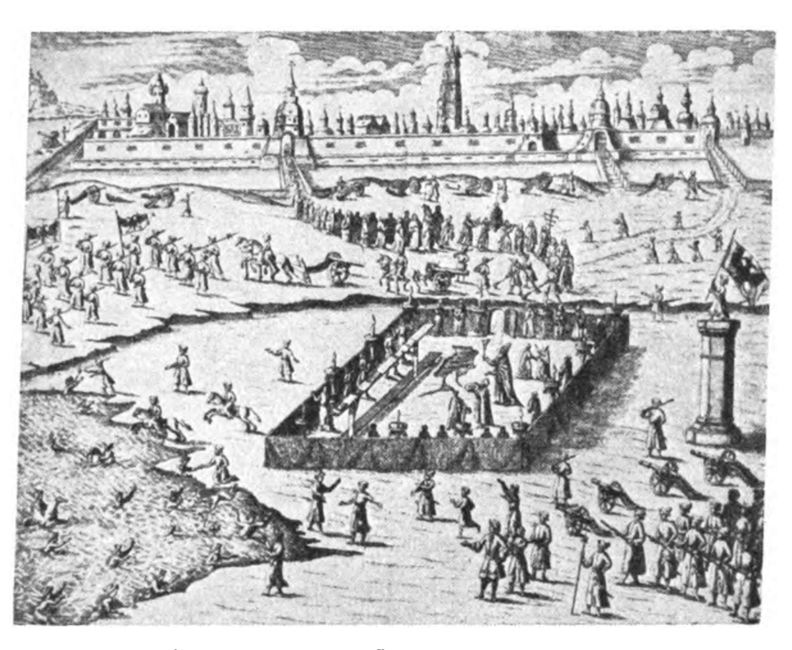
Ein gutes Märchen häuft nicht mechanisch die einzelnen Elemente, sondern verbindet und verflicht sie künstlerisch.

Das Märchen hat seine eigene Kompositionstechnik. Im Aufbau des phantastischen Märchens — dieses ist am typischsten — kann man verschiedene Teile unterscheiden, die oft den architektonischen Teilen der Bylína entsprechen: den Anfang bilden Formeln wie „žíli-býli" (es war einmal), „w nékotorom zárstwe, w nékotorom gosudárstwe" (in irgendeinem Reiche), zuweilen wird eine Prískazka, ein Vorwort, hinzugefügt; der Schlußakkord lautet etwa: „und lebten glücklich und zufrieden und mehrten Hab und Gut", oder „Ich war auch dabei, trank Bier und Met, es floß mir den Schnurrbart entlang, aber in den Mund ist nichts gekommen", zuweilen schließt das Märchen mit einer Prískazka, einem mehr oder weniger langen Epilog. Ziemlich gleichbleibend wird der Knoten geschürzt. Die Gestalten und Motive werden nach dem Prinzip des Kontrastes gruppiert (drei Brüder, zwei Kluge und der Narr, der Gute und der Böse, die Tochter und die Stieftochter und ähnliches mehr); der typische Ausgang ist, daß die Bösen bestraft und die Guten belohnt werden. Die Fabel wird mit Rücksicht darauf entwickelt, daß die Spannung des Zuhörers nicht nur erhalten, sondern auch dauernd gesteigert werde: die Handlung wird nach dem Prinzip der stufenartigen Steigerung gegliedert (gewöhnlich sind es drei Stufen) und wird immer schwieriger und immer gefährlicher. Diese Grade und Abstufungen dienen zu gleicher Zeit als retardierendes Moment, die der Erzählung ein verlangsamtes, episches Tempo gibt, mag der Inhalt des Märchens auch noch so dramatisch bewegt sein (der Märchenerzähler liebt hinzuzufügen „das Märchen ist schnell erzählt, die Tat wird langsam getan"). Der Bau der Rede ist fließend und rhythmisch, manchmal kommen Reime, Assonanzen und Alliterationen, ja sogar neben der Prosa schon in den ältesten Märchen Verse vor. Die Elemente der Parodie, der Satire und des Humors dienen sehr oft dazu, der Erzählung eine emotionelle Färbung zu verleihen. Phraseologie und Sprache des Märchens haben ihre ganz besonderen Eigentümlichkeiten.

Formal und ideologisch ist das Märchen eine der bedeutendsten Gattungen der mündlich überlieferten Dichtung. Es ist zu gleicher Zeit naiv und weise, unterhaltend und lehrhaft, es schwebt gleichsam über dem Leben und ist doch vom Leben untrennbar. Das Märchen ist ein Genuß für Kinder und Erwachsene. Dichter geraten in seinen Bann: die Romantiker erklären das Märchen für die höchste Dichtungsgattung; die Realisten (Púschkin z. B. ruft



aus: „Wie entzückend sind doch die Märchen! Jedes von ihnen ist ein Kunstwerk!") stilisieren liebevoll seine künstlerischen Mittel und arbeiten seine Motive aus. Auf dem Gebiet der mündlich überlieferten Dichtung berührt sich das Märchen mit allen andern Gattungen. Das märchenhafte Element (skázotschnostj) dringt auch in die Literatur ein und verleiht ihr eine besondere Färbung.



23. Wasserweihe. 6. I. 1699 a. St. (Korb, Diarium itineris in Moscoviam.)

VIII. KUNST UND SCHRIFTTUM.

Das Christentum, sein Gottesdienst und Kirchenritus, führten im alten Rußland neue Kunstformen ein. Die Gotteshäuser, die in immer größerer Zahl errichtet wurden, bildeten Denkmäler der Baukunst- und der Malerei (Ikonenmalerei), besonders in großen Städten. Der Gottesdienst, sogar an gewöhnlichen Tagen, wie z. B. die Liturgie oder der Abendgottesdienst, stellten eine komplizierte Handlung dar, die ihre symbolische Bedeutung hatte. Besonders die Karwoche und Ostern zeichneten sich durch einen dramatisch-ausdrucksvollen Gottesdienst aus. Die christlichen Kultgebräuche, z. B. bei Beerdigungen oder Hochzeiten, wurden von verschiedenen Zeremonien begleitet. Die Kirche hatte auch einige feierliche Zeremonien für Feiern außerhalb des Gotteshauses ausgearbeitet, so für Kirchenprozession (z. B. am Tage der Wasserweihe, des Patriarchen Ritt auf dem Eselfüllen [Palmsonntag] usw.). Die Handlung wurde, genau wie bei heidnischen Bräuchen und bei Volksfesten, von Wort und Gesang begleitet. Die Gebete und Gesänge beim Gottesdienst waren ihrem Texte nach eigentlich nichts anderes als religiöse Lyrik, zuweilen von sehr hohem Niveau, und der kirchliche Gesang war Vokalmusik, die aber früh und auf lange in festen Formen erstarrte. „Unsere Kirchengesänge, an sich schön und sehr charakteristisch", sagt P. J. Blaramberg, ein Fachmann auf diesem Gebiet, „verharrten in ihrer ursprünglichen Einfachheit, ohne den Grund zu freier, selbständiger Kunstentwicklung gelegt zu haben." Die späteren Fortschritte der Kirchenmusik haben an dieser Kritik vieles geändert, aber auf die alte Periode trifft sie zu. Bei den altrussischen Kirchenverhältnissen konnte die Gebetsdichtung nicht zur vollen Blüte gelangen. Neben den hymnographischen Schöpfungen der morgenländisch-christlichen Dichter (Clemens von Alexandrien, Ephraim Sírin, Roman Sladkopéwetz [der Lieblichsingende], Johannes von Damaskus und vieler anderer) muten auf diesem Gebiet Theodosius Petschérskijs und Kyrill Túrowskijs schüchterne Versuche recht dürftig an. Das ändert natürlich an der Tatsache nichts, daß die Kirchenpoesie und -musik durch den christlichen Gottesdienst in Rußland eingeführt worden ist. Die Bibel als Ganzes, besonders aber das Neue Testament und der Psalter, können mit gutem Recht zu den Poesiedenkmälern gezählt werden.



24. Die vieltürmige Kirche in Kiže, Ujézd Petrozawódsk.

Demnach hat die orthodoxe Kirche in Rußland einen ganzen Komplex von Künsten: Architektur, Malerei, Dramatik, Vokalmusik und Dichtung, gepflegt. Ihre Bedeutung für die ästhetische Erziehung der kulturarmen Volksmasse, obwohl sie sich schwer berechnen läßt, steht außer jedem Zweifel. Die kirchlich-künstlerische Atmosphäre hat auch auf den Charakter des literarischen Lebens gewaltigen Einfluß ausgeübt.

Zusammen mit dem Christentum bekam Rußland die Schrift und folglich die Möglichkeit einer Literatur.

Auch hier hat Byzanz die maßgebenden Vorbilder geliefert, entweder unmittelbar oder durch Vermittlung der Südslawen (der Bulgaren, teilweise auch der Serben), die sich viel früher ebenfalls unter dem Einfluß von Byzanz eine Buchgelehrsamkeit angeeignet hatten. Die Kulturtätigkeit der Brüder Kyrill und Method fällt ins 9. Jahrhundert. Das 10. Jahrhundert (unter dem Zaren Simeon) war bereits das goldene Zeitalter der bulgarischen Bildung. Die Stamm- und Sprachverwandtschaft erleichterte die kulturelle Beeinflussung des alten Rußlands durch die Südslawen. Im 15. Jahrhundert hat sich dieser Einfluß mit neuer Kraft wiederholt.

Der südslawische Dialekt der altbulgarischen Sprache ist zur Literatursprache des alten Rußlands geworden. Man schrieb nicht in der Umgangssprache der Bevölkerung, sondern in einer fremden, jedoch verständlichen Sprache. Sie wurde auch im Gottesdienst gebraucht. Es ist daher verständlich, daß die Geschichte der russischen Literatursprache ein ununterbrochener Kampf zwischen den zwei Faktoren war: der altslawischen Literatursprache einerseits und der lebendigen Volkssprache andererseits. Diese trägt am Schluß den Sieg davon, aber viele Bestandteile der alten Literatursprache haben sich noch bis heute in der russischen Literatursprache erhalten.

Dieselbe Vereinigung von fremden und einheimischen Elementen weist das altrussische Schrifttum auf.

Die Literatur der alten Epoche bestand aus Übersetzungen und Originalen. Die Übersetzungsliteratur war für alle Epochen von erheblicher Bedeutung, und der Literaturhistoriker darf sie nie außer acht lassen. In den Anfangsstadien der russischen Literatur fiel den Übersetzungen (südslawischen und russischen Ursprungs) eine besonders große Rolle zu, und sie bildeten ein sehr umfangreiches Kapitel, das aber im organischen Zusammenhang mit der russischen Literatur stand. Die Sache ist die, daß die Übersetzungen nicht in starrer Unbeweglichkeit verharrten, sondern in den großen Strom der russischen Literatur einmündeten. Sie erfuhren Veränderungen, durch die sie zuweilen echt einheimische Züge bekamen. Gewöhnlich haben weder Leser noch Schreiber einen Unterschied zwischen Origi-



25. Älteste Holzkirche. 13. Jahrhundert. Bei Rostów am Don. (Durand.)

nalen und Übersetzungen gemacht, man fühlte zu beiden Gattungen genau das gleiche Verhältnis.

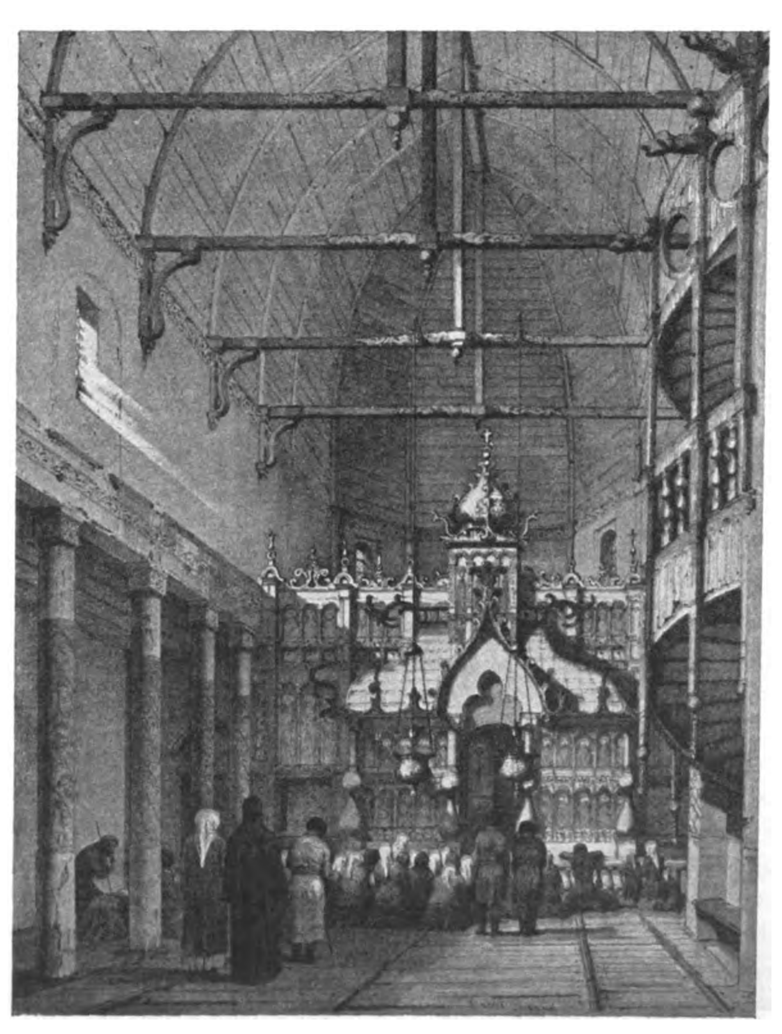
Manche Eigentümlichkeiten des russischen literarischen Lebens hatten zur Folge, daß die Fachleute es für möglich hielten, die Frage aufzuwerfen, ob man überhaupt die Geschichte der Literatur vor Peter dem Großen chronologisch aufbauen könne. Es wurden skeptische Stimmen laut, die behaupteten, die altrussische schriftliche Überlieferung „habe keine Geschichte im Sinne einer allmählichen Vorwärtsbewegung" (E. E. Golubínskij), sie habe „fast gar keine geschichtliche Entwicklung erfahren", und für sie „gebe es sozusagen keine Chronologie" (A. N. Pýpin). Die über diese Frage entbrannte Polemik hat deutlich, wie auch zu erwarten war, gezeigt, daß auf dem Gebiete der altrussischen Überlieferung eine lebendige geschichtliche Bewegung vor sich gegangen ist, daß „die Ereignisse in der Literatur tiefe Spuren hinterlassen haben" und „obgleich neue Werke selten entstanden", so doch „ein Literaturdenkmal im Laufe der Jahrhunderte nur selten unverändert blieb", und „jede Epoche nicht nur durch das Erscheinen neuer Literaturdenkmäler, sondern auch durch ihr Verhältnis zu den alten charakterisiert wird" (W. M. Ístrin und W. N. Péretz).

Für einen soziologisch denkenden Historiker kann kein Zweifel darüber sein, daß die Entwicklung der Literatur durch das Leben bedingt wird. Die Katastrophen des kulturellen Lebens mußten sich unvermeidlich in der Literatur widerspiegeln, wobei die lokalen Eigentümlichkeiten, die ein Territorium vom andern unterschieden, häufig beibehalten wurden. Das territoriale Prinzip der literarischen Entwicklung machte sich bereits in den ersten Jahrhunderten geltend, aber seit dem 13. bis 14. Jahrhundert nahm es besonders an Kraft zu. Ohne die Intensität des literarischen Lebens im alten Rußland zu überschätzen, können wir im voraus annehmen, daß die Literatur nicht nur den historischen Gehalt eines Jahrhunderts thematisch widerspiegelt, sondern auch die charakteristischen Änderungen der literarischen

Stile an den Tag legt. Wenn die Geschichte Rußlands vom 10. bis zur Mitte des 17. Jahrhunderts eine sehr deutliche Einteilung in Perioden zuläßt, so muß man auch der ältesten Literatur das Recht darauf einräumen. Ohne im einzelnen übereinzustimmen, halten es die Fachleute für möglich, mindestens zwei literarische Perioden zu unterscheiden: die Vormoskauer (die alte Kíjewer) und die Moskauer (die mittlere) Periode. Die Zeit der Tatareninvasion (um die Mitte des 13. Jahrhunderts) ist auch für die Literatur eine Art literarischer Wasserscheide geworden.

IX. DAS SCHRIFTTUM, SEINE GATTUNGEN UND STILE.

Die Bildung trug einen vorwiegend religiös-kirchlichen Charakter, was der gesamten literarischen Produktion das Gepräge gab. Wenn man von einem Buch sprach, verstand man darunter vor allem ein Buch „göttlichen" Inhalts. Eine große Menge solcher „Bücher" fällt außerhalb des Rahmens der Literatur, unter der man ein künstlerisches Schaffen versteht. Im ganzen hatten die bevorzugten Gattungen des altrussischen Schrifttums keinen rein literarischen Wert. Das läßt sich z. B. von Chroniken, Ermahnungen und Predigten sagen. Da das literarische Schaffen in den ersten Jahrhunderten der Bildung sich noch im Keime befand, so sind zweifellos für den Forscher die Versuche von Bedeutung, die die alten Buchgelehrten gemacht haben, um sich die Kunst der Rede und die Technik des Dichtens anzueignen. Im Anfangsstadium war die Rhetorik vielleicht nötiger als die Poetik. Trotzdem müssen wir auch hier unsere Aufmerksamkeit besonders auf die poetischen Verzierungen richten, die uns in den ihrem Wesen nach unpoetischen Literaturdenkmälern begegnen; denn sie zeugen von einem poetischen Funken in der Seele des Verfassers.



26. Vor der Bilderwand (Ikonostas). Inneres einer Dorfholzkirche. (Durand.)

Glücklicherweise gab es in Übersetzungen wie Originalen Gattungen, deren literarische Bedeutung außer jedem Zweifel steht. Das eigentlich litera-

rische Schaffen fand nur in erzählender Prosa oder, um sie mit der späteren Terminologie zu benennen, in der Belletristik seinen Ausdruck. Das zu erzählen, was man weiß, ist die natürlichste und einfachste Form des Schaffens. Die religiöse Lyrik konnte sich in dem altrussischen kirchlichen Leben nicht entwickeln, aber es gab Anfänge der Kunstlyrik in der Form von „Klagegesängen" und „Gebeten". Das Drama fehlte in der schriftlichen Überlieferung ganz. Unverkennbar dürftig sind die literarischen Formen.



27. Bekehrung der Slawen durch Method und Kyrill. (Miniatur der Radziwill-Chronik.)

Der altrussische Buchgelehrte hatte über die Aufgaben der Literatur seine eigenen Ansichten. Sie wurden bestimmt durch die Interessen der herrschenden Gruppen (Fürsten, Bojaren, Gefolgsleute, Geistliche), durch den Charakter der Bildung und durch die Eigentümlichkeiten der Weltanschauung, die in dieser Bildung wurzelte.

In dem altrussischen Schrifttum lassen sich mindestens zwei große Stile unterscheiden (eine literarische Terminologie gab es damals noch nicht); ich werde sie nach dem Prinzip der Zweckstile „kirchlich" und „weltlich" nennen: der kirchliche Stil ist vorwiegend unrealistisch und der weltliche Stil vorwiegend realistisch. Der kirchliche Stil erfreute sich vor allem der Unterstützung der Kirche und der herrschenden Klasse. Darum ist es natürlich, daß er eine sehr große Verbreitung gefunden und den weltlichen Stil in den Schatten gestellt hat. Dieser blieb trotzdem nicht nur bestehen, sondern besaß noch dazu hohe literarische Bedeutung. Die weltlichen Interessen fanden Eintritt in die Literatur, der sie ihr Gepräge gaben. Die Ereignisse des staatlichen und gesellschaftlichen Lebens und die hervorragenden Vertreter des kulturellen Lebens konnten nicht unbeachtet bleiben. Kein Wunder, daß die Chronistik in Rußland ungewöhnliche Entwicklung fand. Historische Ereignisse waren die Quelle, aus der literarische Werke am liebsten ihre Themen schöpften. In die Bearbeitung seines Stoffes trug



28. Miniatur des Swjatosláw-Izbórnik des Klerikers Joánn. Heilige Geistliche. Kiew 1073.



29. Ostromír-Evangelium. Miniatur St. Lukas (1056/57). f. 88 a.

der alte Buchgelehrte gerne publizistische Elemente hinein. Die Erscheinungen des täglichen Lebens wurden in geringem Maße herangezogen. Wie dem auch sein mag, neben dem geistlichen war auch ein weltlicher Stil vorhanden.

Jedem Stil entsprachen besondere literarische Gattungen und typische Gestalten, die die künstlerische Teleologie des betreffenden Stiles bestimmten.

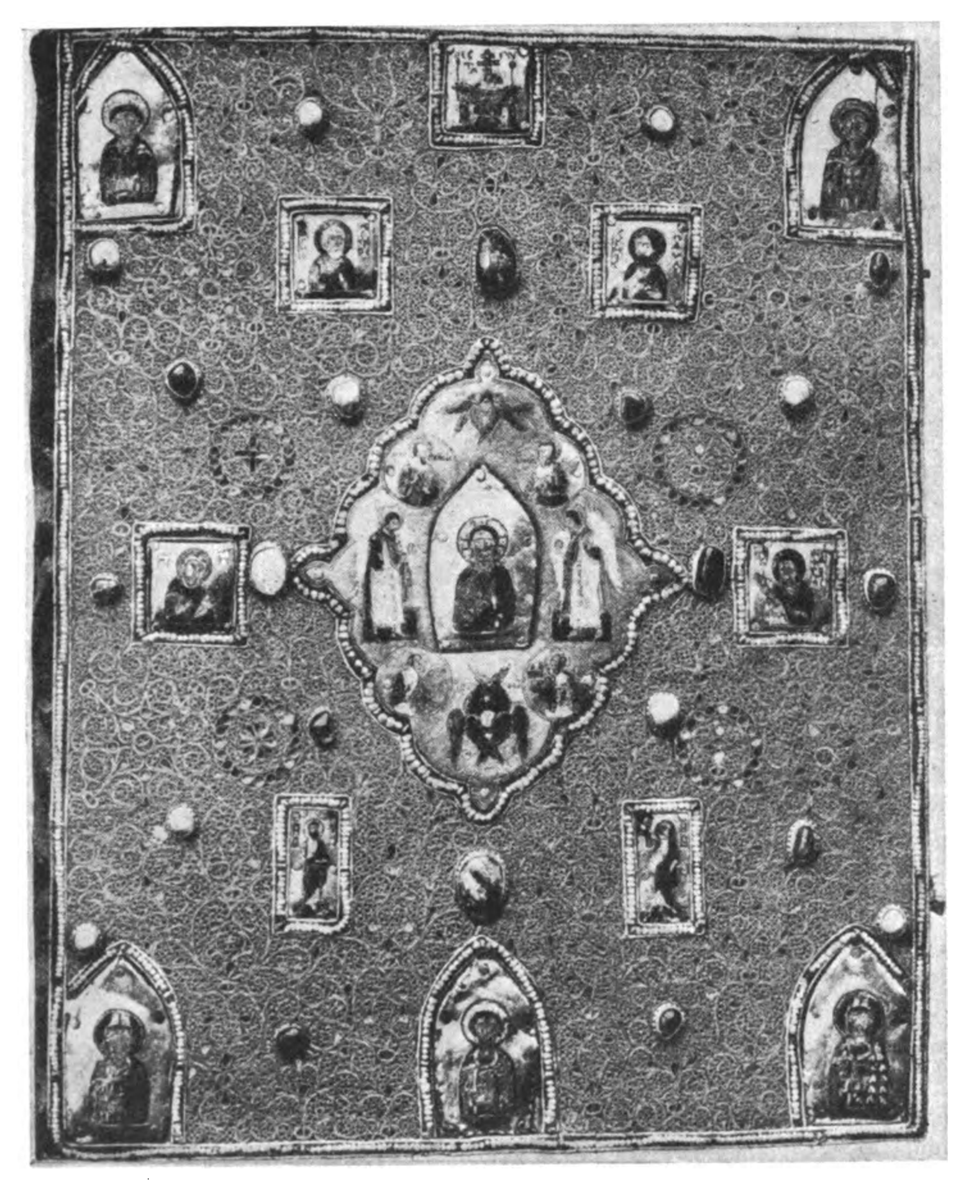
In der vorliegenden Darstellung ist es mir unmöglich, die altrussische schriftliche Überlieferung nach einzelnen Territorien, Epochen und Jahrhunderten zu schildern. Ich will versuchen, sie in einer synthetischen Betrachtung nach den literarischen Gattungen und Stilen zu charakterisieren. Wenn nötig, werde ich natürlich den Zusammenhang des Literaturdenkmals mit einem bestimmten Territorium oder mit einer historischen Epoche betonen.

Die ältesten überlieferten Schriftdenkmäler sind: das Ostromír-Evangelium (1056—57) und der erste (1073) und der zweite Swjatosláw-Izbórnik (1076). Das Ostromír-Evangelium ist für den Posádnik (Bürgermeister) von Ostromír, wahrscheinlich in Kíjew geschrieben worden; es ist ein Gottesdienstbuch, ein sogenanntes Evangelium aprakos (Wochenevangelium), das für das Vorlesen beim Gottesdienst an Sonn- und Feiertagen bestimmt ist. Für das Studium des Altslawischen und teils auch des Russischen (11. Jahrhundert) ist das Ostromír-Evangelium von außerordentlichem Wert, aber es fehlt ihm eigene literarische Bedeutung. Die Izbórniki sind für den Fürsten Swjatosláw Jarosláwitsch abgeschrieben worden. Sie enthalten Artikel mit theologischem, didaktischem und „wissenschaftlichem" Inhalt. Im Izbórnik von 1073 befindet sich übrigens ein Traktat über Tropen und Figuren von Georg Chúrowsk. Aber die Izbórniki können nicht zu den echten Literaturdenkmälern gerechnet werden.

Die wichtigsten Literaturdenkmäler des altrussischen Schrifttums zähle ich im folgenden auf.

I. Die älteste Periode (bis zum 13. Jahrhundert einschließlich).

a) Übersetzungen: Pateriks (Lebensbeschreibungen der Heiligen wie die aus den Klöstern am Sinai, in Ägypten, in Jerusalem u. a.), Tschetjí-Minéi, Prologe, einzelne Heiligenleben (Nikoláj der Wundertäter; Dmítrij Solúnskij; Alexéj, der Mann Gottes; Georg, der Drachentöter; Wasílij Nówyj u. a.), Apokryphen, Erzählungen von Bárlaam und Joasáph, von Stephanít und Ichnilát, von Akír dem Weisen;



30. Mstisláw-Evangelium. Vorderer Einbanddeckel. Silber mit Schmelzarbeit.

Digénis Tat; die Alexandria; die Sage vom Indischen Königreich; die Mär von den zwölf Träumen des Königs Schachaïscha; die Geschichte des jüdischen Krieges von Flavius Josephus.

b) Originale: Das Leben des heiligen Theodosius; das Kijew-Petschérsker Heiligenbuch, das Leben der Heiligen Borís und Gleb, das Leben des heiligen Abraham von Smolénsk; die Mär von Igors Heerfahrt; die Klage Daniels des Eingekerkerten; die Erzählung von der Schlacht an der Kalka; die Erzählung von Nikóla Saráïskij; die Erzählung von der Einnahme Wladímirs; die Erzählung von Eupatius Kolowrát; die Sage von Batús Einbruch ins russische Land; die Erzählung von Batús Ermordung; die Mär von dem Untergang des russischen Landes; das Leben Alexander Néwskijs.



31. Evangelium des St. Georgenklosters in Nówgorod, 1120—28 von Theodor aus Úgra geschrieben.
(Synodalbibl. Moskau.)

II. Die mittlere Periode. (Die Moskauer Epoche, vom 14. Jahrhundert bis zur Mitte des 17. Jahrhunderts.)

a) Übersetzungen: Die Apokryphen, die Erzählungen von Drakul, von der Königin Dinara, vom Richter Schemiáka.

b) Originale: Die Lebensbeschreibungen des Sergéj Radonéžskij, des Metropoliten Alexéj; des Stephan von Perm; Tschetjí-Minéi des Metropoliten Makarius; Sagen vom Königssohn Peter Ordýnsk, von Temir-Axak, von Peter und Fewrónija aus Múromsk, von Merkurius aus Smolénsk, von der Mamáj-Schlacht; Moskaus Gründungsgeschichten; die Erzählung vom Nówgoroder Posádnik Schtschíla; die Sage von der Einnahme Pskows; die Erzählung von der Belagerung Pskows durch Stephan Batory; die Geschichte von der Eroberung Kazánjs; die Erzählung von der Einnahme Konstantinopels durch die Türken; die Erzählung vom weißen Klobúk; von Monomachs Krone; vom Babylonischen Reich; von den Fürsten Wladímirs; das Gespräch der Walaámer Wundertäter; die Mär des Mönches Thomas vom Großfürsten Borís Alexándrowitsch; Iwán Pereswétows Werke; Erzählungen aus der Zeit der Wirren.

X. DIE APOKRYPHEN.

Das altrussische Schrifttum ist in der Atmosphäre des kirchlich-religiösen Lebens entstanden. Daher ist es ganz natürlich, daß in der altrussischen Literatur der kirchliche Stil mit besonderer Beharrlichkeit gepflegt wurde. Die allgemeine Weltanschauung, der literarische Geschmack und die Sprache der Buchgelehrten haben sich unter dem Einfluß der gottesdienstlichen und kirchlichen Bücher ausgebildet. Die literarische Tätigkeit blieb, auch als sie zum poetischen Schaffen wurde, von der allgemein kirchlich-religiösen Sphäre und ihrer Dichtung abhängig. Der Schriftsteller blickte beim Schaffen stets auf die Heilige Schrift und die Werke der Kirchenväter, dort suchte er seine höchsten Vorbilder. Sein Gedächtnis bewahrte die heiligen Gestalten aus dem Alten und Neuen Testament; genau kannte er die Sinnsprüche, Vergleiche und stilistischen Formeln der heiligen Bücher. Von dieser ganzen Tradition machte er in seinem Schaffen Gebrauch, um so mehr, da damals allgemein das Traditionelle das Individuelle überwog.

Die typische Gestalt für den kirchlichen Stil ist der heilige Mensch. Die Konzeption des Werkes wird durch diese Tatsache teleologisch bestimmt.

In dem kirchlichen Stil kann man zwei Arten unterscheiden: 1. den apokryphen und 2. den hagiographischen Stil.

Der apokryphe Stil ist durch eine lange Reihe religiös-legendärer Erzählungen vertreten, die teils durch Übersetzungen, teils auf mündlichem Wege (durch Pilger und wandernde Bettler) nach Rußland gekommen sind. Sie gehörten zum Grundstock der christlichen Legenden, den Ost und West gemeinsam besaß. Das ist ein internationales poetisches Kapital. Die Apokryphen wurden auf russischem Boden nicht nur abgeschrieben, sondern auch umgeändert. Zum Schluß schlugen sie in dem allgemeinen Bestand der russischen Literatur so tiefe Wurzeln, daß der Leser gar nichts mehr von ihrer fremdländischen Herkunft ahnte. Es ist charakteristisch für die russische Literatur, was sie sich aus dem riesigen Bestand der apokryphischen Literatur angeeignet und wie sie es sich angeeignet hat.

In Rußland sind die Apokryphen seit der ältesten Zeit, seit dem 10. und 11. Jahrhundert bekannt. An ihrer Verbreitung und teilweise auch an ihrer Schöpfung nahmen die Ketzer, anfangs die südslawischen Bogomílen und seit dem 15. Jahrhundert auch die russischen Ketzer, die Strigólniki und die judaisierende Sekte wesentlichen Anteil. So kann man bei der Geschichte des russischen Apokryphs zwei Perioden unterscheiden: die erste stand mit dem byzantinischen Osten im Zusammenhang, die zweite trug deutliche Spuren westlicher Einflüsse. Man kann ohne weiteres die Vermutung aussprechen, daß der Stil der Apokryphen als Stil einer literarischen Gattung eine Entwicklung durchmachen mußte, aber es ist unmöglich, von ihr eine deutliche Vorstellung zu gewinnen, weil der Datierung einzelner Apokryphen große Schwierigkeiten im Wege stehen. So muß man sich mit einer summarischen Charakteristik der Gattung begnügen.



32. Apostelgeschichte, Nówgorod. 13. Jahrhundert. (Staatl. Bibl. Leningrad.)

Die älteren Apokryphen haben eine erzählende, belletristische Form. Sie bilden den eigentlichen Gegenstand literarhistorischer Forschung.

Ihrem Inhalte nach kann man die Apokryphen in drei Gruppen scheiden, in die alttestamentliche Gruppe (von der Schöpfung der Welt und Adam angefangen), in die neutestamentalische Gruppe, die unter anderem apokryphe Evangelien und apokryphe Heiligenleben enthält, und in die apokalyptische und eschatologische Gruppe, die von dem Leben nach dem Tode und von dem künftigen Schicksal der Welt erzählt.

Der wichtigste Zug der Poetik des apokryphischen Stiles ist der legendäre Charakter der Erfindung. Alles Geheime und sogar Intime gehört ins Gebiet des Apokryphs. Es schildert mit einer echt volkstümlichen Treuherzigkeit in aller Ausführlichkeit die Begebenheiten, indem es die Handlung sich im realen Leben abspielen läßt. Dabei verliert das Wunder nicht selten seine Ausschließlichkeit. Das Apokryph arbeitet besonders das Phantastische des Stoffes heraus. Natürlich sind religiös-phantastische Elemente auch kanonischen Schriften nicht fremd, aber in den Werken der apokryphen Gattung hat die Phantastik freies Spiel. Es lohnt sich, die kanonischen und apokryphen Heiligenleben daraufhin zu vergleichen. Der Heilige aus einem kanonischen Heiligenleben wird gemartert und verscheidet. Das apokryphe Heiligenleben steigert die Marter und läßt den Heiligen mehrmals sterben und auferstehen. Das Apokryph ist bestrebt, die Wißbegierde und die Neugierde der Gläubigen zu befriedigen. Die Phantasie der Verfasser dringt verwegen in solche Geheimnisse der Heiligen Schrift und des Jenseits, vor denen das kanonische Buch ehrfurchtsvoll verstummt.



33. Das jüngste Gericht. 18. Jahrhundert.
(Ф. Буслаев, Древне-русская народная литература и искусство.)

Gewöhnlich sind die Apokryphen im strengen, herben Erzählerton gehalten, wie z. B. in der „Wanderung der Mutter Gottes durch die Höllenqualen". Im großen ganzen ist ihr Stil dem der geistlichen Bücher gleich, doch die Sprache ist schlichter, ohne rhetorische Floskeln.

Das Apokryph will bisweilen auch unterhalten, darum pflegt es gern das Fabulöse seiner Stoffe. Der Stoff verzweigt sich; um eine Person oder ein Ereignis herum sammeln sich eine Reihe von Legenden, der Prozeß der Zyklisierung findet statt. Einen umfangreichen Zyklus bilden z. B. die Sagen von König Salomon, wo das Fabulöse neigt ins rein Abenteuerliche überzugehen. Meistens ist das Apokryph frei von aufdringlicher Lehrhaftigkeit und begnügt sich mit dem erbaulichen Sinn seiner Begebenheiten.

Das Apokryph hat im literarischen und überhaupt künstlerischen Leben des alten Rußlands eine ungeheuer große Rolle gespielt. Es wurde, angefangen von den ältesten, ganz oder als Bruchstück zum Bestandteil einzelner Schriftdenkmäler. Die kirchliche Malerei fand in den apokryphen Erzählungen oft Anregung und Stoff. Da die apokryphe Art der Erzählung legendär und häufig volkstümlich-poetisch war, war das Apokryph auch für die Volksmassen leicht verständlich. Wenn irgendein Pilger ins Heilige Land (Palómnik), oder ein wandernder Bettler (Kálika perechóžij) oder ein redseliger Schriftkundiger eine apokryphe Legende erzählte, war er sicher, durch ihren unterhaltenden Stoff wie durch ihre bestechende Form die Sympathien der treuherzigen Zuhörer zu gewinnen. Die apokryphe Legende hat die Weltanschauung des Volkes nicht weniger als die Heilige Schrift mitgestaltet. Aus der Büchersphäre ging das Apokryph leicht in die verschiedenen Gattungen der Volksdichtung über; am häufigsten natürlich in die geistlichen Gedichte, aber auch in die mündlich überlieferte Legende, in das Heldenepos und in das Märchen über. Da das Apokryph seinem Ursprung nach international war, behielt es bis zum Schluß die Eigenschaften der Wandersagen und ging über den konventionellen Rahmen der Gattung hinaus.

XI. DIE HAGIOGRAPHIE.

Die zweite Abart des kirchlichen Stils ist der **hagiographische** Stil, der noch stärker als der apokryphe durch die orthodoxe Norm bedingt wurde.

Das Leben hervorragender Streiter für das Christentum gab Stoff für die umfangreiche hagiographische Literatur, die sich in der Form einzelner Heiligenleben und ganzer Anthologien (Prologe, Pateriks, Menäen genannt) verbreitete. Die Zahl dieser Literaturdenkmäler sowohl in Übersetzungen als auch in Originalen ist ungeheuer groß. Heiligenleben (von Fürsten und Mönchen) wurden bereits in den ersten Jahrhunderten des russischen Schrifttums verfaßt.



34. Zeichnungen zur Legende von St. Boris und St. Gleb aus dem Silwéstrowskij Sbórnik. 14. Jahrhundert.

Die bemerkenswertesten russischen Sammelwerke von Heiligenleben sind: Der Kijew-Petschérsker Paterik (er wurde noch im 13. Jahrhundert zusammengestellt, aber im Laufe der Jahrhunderte vervollständigt und verändert), und die großen Tschetíj-Menäen vom Metropoliten Makarius (16. Jahrhundert).

Die Grundeigenschaften des hagiographischen Stiles wurden bereits in der byzantinischen Literatur festgelegt. Die Südslawen und die Russen eigneten sich die fertigen Vorbilder an. Von Anfang an gab es zwei morphologische Typen der Heiligenleben: 1. die knappe und trockene Niederschrift der Prologe, und 2. die breite und literarisch durchgearbeitete Schilderung der Menäen. Das Menäen-Heiligenleben hat einen komplizierten Aufbau, denn es enthält außer dem einleitenden Teil noch die Lebensschilderung des Heiligen, besonders die Erzählungen von seinen Heldentaten und Wundern, eine mehr oder weniger ausführliche Beschreibung seines Todes und die Nachrichten von den Wundern nach dem Tode. Gewöhnlich wird noch eine Lobrede auf den Heiligen hinzugefügt. Das ist der kanonische Typus des Heiligenlebens.

Das Heiligenleben ist eigentlich ein religiöses Heldenepos, und so wurde es auch von den Buchgelehrten selbst aufgefaßt. Dieser Vergleich ist vollkommen berechtigt, und aus ihm folgt die Möglichkeit desselben Verfahrens für beide Gattungen.

Selbstverständlich hat der hagiographische Stil, wie auch jeder andere, je nach dem Stoff und nach der Literaturepoche, zu der er gehört, seine charakteristischen Nuancen. Übrigens unterscheidet man verschiedene Kategorien von Heiligen, von denen jede besondere Stilunterschiede verlangt. Auf russischem Boden kann man mit vollem Recht von einer Stil-



35. Aus dem Leben des Heiligen Nikolaus, des Wundertäters. 16. Jahrhundert. Rumjáncew-Museum.

entwicklung bei den Heiligenleben der älteren Periode sprechen. Die ältesten Heiligenleben zeichnen sich durch schlichte Anspruchslosigkeit aus. Puschkin riet 1831 Žukówskij, „Heiligenleben, besonders die Legenden von den Kijewer Wundertätern zu lesen", und rief dabei aus, sie seien „in ihrer Schlichtheit und Erfindungskunst entzückend". Als im 15. Jahrhundert die Moskauer Kultur sich zu gestalten begann und zum feierlich-majestätischen Stil neigte, erlebte die russische Literatur die sogenannte zweite südslawische Beeinflussung. Sie führte zu einem besonderen „schmuckreichen Stil", in dem rhetorisches „Schönreden", „Wortflechterei", bis zur virtuosen Vollkommenheit, manchmal zum Nachteil von Klarheit und Exaktheit ausgebildet wurde. Jetzt stellte die Rhetorik, die stets bei den alten Buchgelehrten in Ehren gehalten wurde, den Inhalt der Heiligenleben fast ganz in den Schatten. In Rußland waren berühmte Vertreter dieser schwülstigen Schule der Metropolit Kyprian (seiner Abstammung nach ein Serbe), Pachómij Logofet (ebenfalls Serbe) und ein Mönch des Dreifaltigkeitskloster des heiligen Sergius, Epiphanios der Weise. Unter ihren Werken gibt es auch alte Heiligenleben, die in der neuen literarischen Manier wiedererzählt sind und uns ein anschauliches Bild von dem vor sich gegangenen Stilwandel geben.

Die nordrussischen Heiligenleben, die vom 14. bis 15. Jahrhundert an von den Heldentaten der kolonisierenden Mönche berichten, brachten entsprechend ihren eigentümlichen Entstehungsbedingungen in die hagiographische Literatur ihre Sonderzüge, Schlichtheit und Lebenstreue hinein. Aber auch hier nahm bald die Schablone, welche nach dem landläufigen Vorbild der alten und neuen Heiligenleben festgelegt worden war und die Erscheinungen und die Farben der Wirklichkeit verwischte, überhand.

Kein Wunder, daß die Heiligenlebenliteratur sich einer außerordentlichen Volkstümlichkeit erfreute und die beliebteste Lektüre der lesekundigen Leute war. Sie befriedigte auf mannigfache Weise deren geistige Bedürfnisse. Mit gespannter Aufmerksamkeit verfolgt der Leser, wie der Heilige die Versuchungen des Fleisches überwindet, wie er mit der Sünde, dem Teufel, ringt, wie mutig er seine religiösen Überzeugungen verteidigt und wie er im Himmel den gebührenden Lohn empfängt. Es ist eine Geschichte des Kampfes für den christlichen Glauben, eine Geschichte in Personen und mit interessanten Episoden, eine lebendige Predigt von religiösen und moralischen Idealen. Die Bilder und Motive der Heiligenleben spiegeln sich auch in der Kirchenmalerei wider. Die große Volksmasse, die weder lesen noch schrei-

ben konnte, nahm an der Heiligenlebenliteratur auf verschiedene Weise Anteil. Die Volksdichtung, besonders das geistliche Gedicht, nahm den Inhalt der hagiographischen Denkmäler in sich auf, arbeitete sie eigenartig um und eignete sich manche ihrer Stileigentümlichkeiten an.



36. Schlacht zwischen Nówgorod und Súzdalj. Das Wunder der Ikone von der Erscheinung der heiligen Jungfrau (Známenije). Eden 15. Jahrhundert. Museum Nówgorod.

XII. DIE MÜNDLICH ÜBERLIEFERTE RELIGIÖSE DICHTUNG.

Alle Gattungen der mündlich überlieferten Dichtung, die wir bisher betrachtet haben, sind „weltlich". Das hinderte aber nicht, daß religiöse Motive in diese Dichtung eindrangen und zu einem gewissen Grade auf ihre Poetik einwirkten. Nicht nur die Zaubersprüche und die kultische Lyrik, auch das Heldenepos erfuhr religiös-kirchlichen Einfluß. Nicht einmal das Märchen (z. B. das Märchen von der Wahrheit und der Lüge) konnte sich diesem Einfluß entziehen. Aber man kann von der religiösen (christlichen) Dichtung auch wie von einer besonderen Gattung der Volksdichtung sprechen.

Offensichtlich verdankt die religiöse Dichtung ihre Entstehung den gesellschaftlichen Schichten, die der Kirche und der religiösen Literatur nahe standen. Leute, die lesen und schreiben konnten, gab es unter den Geistlichen und in den Klöstern, und außerdem unter den Wallfahrern, Pilgern und Káliki perechóžije. Diese lesekundigen Leute standen den

Pilgern auf ihren Wanderungen vor und sind entweder in Rußland oder in Palästina mit Buchgelehrten oder auch nur mit Hütern der christlichen Legende in Berührung gekommen. Die Rolle, die die Káliki perechóžije, die auch in den Bylínen (besonders in der Bylína „Vierzig Káliki mit dem Kálika"), plastisch dargestellt wurden, spielen, ist hier eine ebenso wichtige wie in andern Gattungen der Volksdichtung die der Skomoróchi und Báchari. Das Erbe der Káliki haben die Bettler, vornehmlich die Blinden übernommen.

Aus den uns erhaltenen Dichtungen der Wallfahrer ersieht man ungefähr, welche Apokryphen und Legenden sie sich zu eigen gemacht haben. Demnach konnte der Stoff für die religiöse Dichtung sowohl aus Büchern wie — und das war wohl häufiger der Fall — aus mündlichen Quellen geschöpft werden.

Dieser Stoff ließ sich auf zweierlei Art bearbeiten.

Erstens als mündlich überlieferte Legende. Obwohl die meisten Legenden zweifellos aus der Fremde eingewandert sind, tragen sie gewöhnlich deutliches Gepräge russischer Anschauungen und russischer Lebensart. Die Legenden haben sich demokratisiert. Und zwar so stark, daß manche von ihnen keine Parallelen unter den Legenden anderer christlicher Völker haben. Dazu erhielten eine Reihe der beliebtesten häufig einen bäurischen Anstrich. Treuherzig wird in ihnen von Christus, von den Aposteln, besonders den Apostelfürsten, und von einigen Heiligen erzählt. Die volkstümlichsten Heiligen sind der Prophet Iljá (Elias), Nikolaus der Wundertäter (Tschudotwóretz) und Kasján, wobei die Legende aus ihrer Vorliebe für die einen und ihrer Abneigung gegen die anderen keinen Hehl macht. Als Maßstab gilt der Grad des Nutzens, den der betreffende Heilige dem Bauern bei seiner Arbeit bringen kann (z. B. in der Legende von Kasján und Nikóla).

Dann aber kann zweitens dem religiösen Stoff die Form des geistlichen Gedichts verliehen werden.

Die Zeit der Entstehung einzelner geistlicher Gedichte und sogar der Gattung als solcher ist schwierig festzustellen. Manche sind geneigt, ihre Entstehung in eine verhältnismäßig späte Zeit, ins 15. bis 16. Jahrhundert, zu verlegen. Doch reichen, wenn auch nur vereinzelt, die Hinweise auf das Vorhandensein geistlicher Gedichte in eine viel frühere Zeit zurück. Doch fällt die Blüte des geistlichen Gedichts wahrscheinlich in eine spätere Periode, in der die Kirche schon erstarkt war und im geistigen Leben des Landes die führende Rolle übernommen hatte. Seit der Mitte des 17. Jahrhunderts besitzen wir Aufzeichnungen geistlicher Gedichte.

Nach ihrer Form teilt man die alten geistlichen Gedichte — und nur von ihnen ist jetzt die Rede — in lyrische und lyro-epische: diese sind dem Heldenepos, jene der weltlichen Lyrik ähnlich. Versbau und dichterische Mittel sind die gleichen, nur hie und da kommen einige Abweichungen vor. Zum Beispiel kommt die dreisilbige daktylische Endung, die für die Bylínenverse besonders charakteristisch ist, im geistlichen Gedicht gewöhnlich nicht vor; sondern meist ist die Endung zweisilbig. Dafür unterscheidet sich das geistliche Gedicht von den ihm naheverwandten Gattungen der Volksdichtung erheblich infolge seiner Sprache, die sich durch die Vorherrschaft der kirchlichen Elemente und durch die Weisen charakterisiert, die von der kirchlichen Musik beeinflußt worden sind.

Da die geistlichen Gedichte letzten Endes auf literarische Quellen zurückgehen, können sie ihren Themen nach in einige Gruppen gesondert werden. Die wichtigsten sind folgende: 1. Gedichte kosmogonischen Inhalts, 2. eschatologische Gedichte, 3. Gedichte mit asketischen Motiven, 4. Märtyrergedichte und 5. Gedichte von Armen und Bettlern.





37. Die heilige Dreifaltigkeit. Ikone von Andréj Rublëw. 15. Jahrhundert. Tróitzko-Sérgijewa Láwra.

In die erste Gruppe gehört das berühmte Gedicht „Golubínaja Kníga", das „Taubenbuch"; man vermutet, daß das Epitheton „golubínyj" aus „glubínnyj" (das aus der Tiefe schöpft) entstanden ist. Das Gedicht lehnt sich an Apokryphen an. In Dialogform werden hier Weltentstehungsfragen aufgeworfen und gelöst, und Fragen und Antworten nach den besten Dingen auf der Welt werden hinzugefügt. Das Gedicht schließt mit der Deutung eines Traumes vom Kampf zwischen der Wahrheit und der Lüge. Die Ansicht, daß das Gedicht „Golubínaja Kníga" in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts entstanden sei, hat viel für sich; denn damals erwartete man den Untergang der Welt, weil nach der Schöpfung siebentausend Jahre vergangen sein sollten.

Die Zahl der eschatologischen Gedichte ist sehr groß. An Stoff fehlte es nicht. Die Lehren der Kirche und Annahmen wie die, daß nach siebentausend Jahren der Weltuntergang kommen müsse, nährten das Interesse für eschatologische Fragen.

Die hagiographische und apokryphe Literatur lieferte reichen Stoff für die Heiligengedichte, besonders für solche von Asketen und Märtyrern. So haben die Erzählung von Warlaám und Joasáph und das Heiligenleben von Alexéj, dem Manne Gottes, eine Reihe von Gedichten, die die Erhabenheit asketischer Ideale besingen, hervorgerufen. Unter den Märtyrern hat Georg der Drachentöter, vom Volk Jegórij der Tapfere genannt, die meiste Aufmerksamkeit auf sich gezogen. Er wurde „nationalisiert" und mit den Eigenschaften eines russischen Bogatýrs ausgestattet. Georg der Drachentöter kam in das Wappen des Moskauer Reiches, während Jegórij der Tapfere mit einem ganzen System von volkstümlichen Glaubensvorstellungen und Gebräuchen verflochten wurde.

Einen besonders großen Gefallen fand das geistliche Gedicht an der Parabel vom armen Lazarus. Noch heute heißt es von blinden Bettlern, „sie singen von Lazarus" (pojút „Lázarja"). Und wie das Heldengedicht von Wawíla die Skomoróchi idealisiert, ist das Gedicht von Christi Himmelfahrt und von den Almosen bestrebt, den Beruf der Bettelsänger zu verherrlichen.

XIII. DIE DIDAKTISCHE ERZÄHLUNG.

Das Vorherrschen der religiösen Ideale im alten Rußland sicherte der kirchlichen Literatur weite Verbreitung und großen Einfluß. Doch neben ihr blühte auch die weltliche Literatur.



Selbstverständlich war sie von der erzählenden Art, wie sie zu jener Zeit üblich war. Solche Werke muß man zur „Belletristik" rechnen.

Die weltliche Erzählung können wir in vier Kategorien: 1. die didaktische, 2. die historische, 3. die publizistische und 4. die genrehafte Erzählung einteilen.

Die didaktische Erzählung schließt sich aufs engste den kirchlichen, besonders den hagiographischen Schriften an, aber hier steht im Mittelpunkt kein Heiliger, sondern ein Weiser, ein Sittenprediger. Daher auch das Vorherrschen der Didaktik. Der Stoff wird gewöhnlich im orientalischen Rahmen dargeboten; denn diese Gattung entstammt meist dem Osten.

Die Erzählung von Warlaám (Barlaam) und Joasáph steht gerade an der Grenze zwischen Heiligenleben (besonders nahe liegt der Vergleich mit dem Leben Alexéjs, des Gottesmannes) und der eigentlichen Erzählung. Der Stoff dieser Erzählung, die man auf eine Episode aus dem Leben Buddhas zurückführt, ist in der christlichen Welt des Abend- und des Morgenlandes sehr beliebt. Er hat eine lange, lehrreiche Geschichte hinter sich, in der auch das Werk Rudolfs von Ems eine Rolle spielt. Die russischen Handschriften der Erzählung von Warlaám entstammen erst dem 14. Jahrhundert, aber die Übersetzung selbst einer viel früheren Zeit. Einzelne Motive dieser Erzählung drangen auch in die volkstümlichen Legenden und in geistliche Gedichte ein. Durch Rückerts Vermittlung hat der russische Dichter W. A. Žukówskij die Episode von dem weisen Kerim, die der Erzählung von Warlaám entnommen ist, in einem Gedicht behandelt.

In der Erzählung von Warlaám und Joasáph ist das erzählende Moment besonders interessant. In andern didaktischen Erzählungen dagegen überwuchern verstandesmäßig lehrhafte Elemente den eigentlichen Stoff und schränken seine Entwicklung auf das Geringste ein. Das trifft besonders auf die Erzählung vom Heerführer Eustrathius zu, die zweifellos das Motiv der byzantinischen Sage von der Blendung Belisars weiterentwickelt hat. Sie ist noch durch die Knappheit und Dürftigkeit der Handlung bemerkenswert, die nur als Anlaß zu einer langausgesponnenen Philosophie des Asketismus dient. Das Material über diese Erzählung habe ich in dem Sammelwerk „Unter dem Banner der Wissenschaft" dargelegt, das zu Ehren Professors N. I. Storoženko herausgegeben wurde (Moskau 1902).

Die Sage vom weisen Akír hat einen Weisen von der Art des König Salomon zum Helden. Die Quelle dieser Erzählung ist ein arabisches Märchen aus „Tausend und einer Nacht", folglich ist sie auf ein Phantasiewerk par excellence zurückzuführen. Aber im Laufe der langen und komplizierten Entwicklung, die diese Erzählung durchgemacht hat, ist der Stoff durch Aufnahme einer Menge weiser Lehren schwerfälliger geworden. Scheinbar wurden diese nicht weniger als die Fabel selbst geschätzt, die vom König Sinagrip und seinem Ratgeber Akír berichtete. Jedenfalls kommen die Belehrungen Akírs auch für sich (sogar unter dem Titel „Belehrungen aus den heiligen Büchern") in den Handschriften vor. Ebenso hat die Fabel selbst in der russischen Literatur charakteristische Änderungen erfahren. Obwohl die Erzählung bereits im 11. Jahrhundert übersetzt wurde, ist sie erst in Handschriften aus dem 15. bis 18. Jahrhundert erhalten. Besonders interessant ist eine Nówgoroder Fassung aus dem 17. Jahrhundert, die deutliche Spuren der Russifizierung trägt. Akír wird nicht nur als Christ, sondern fast als ein gottgefälliger Mensch dargestellt. Die Handlung spielt in einem russischen, speziell Nówgoroder Milieu. In manchen Einzelheiten spürt man den Einfluß der Volksdichtung. Hier und da sind russische Sprichwörter eingestreut. Akír, der ernste und fromme Weise, erlaubt sich zuweilen lustige Späße im Geschmack des 17. Jahrhunderts. Gleich König Salomon verwandelt sich Akír manchmal aus einem Weisen in einen Witzling.

XIV. DIE HISTORISCHE ERZÄHLUNG.

Der historischen Erzählung liegen geschichtliche Ereignisse und Gestalten zugrunde. Selbstverständlich hat sie ihren typischen Helden — entweder einen Staatsmann oder, was noch häufiger vorkommt, einen Krieger. Darum bilden auch die kriegerischen Erzählungen eine besondere Untergruppe der historischen Erzählung.

Der Grad der geschichtlichen Treue ist natürlich verschieden. Dabei fällt der Unterschied zwischen Übersetzungen und Originalen auf: diese sind wirklichkeits- und geschichtstreuer



als jene. Ein Held aus fremden Landen, z. B. Alexander von Mazedonien oder der Byzantiner Digénis, wird leicht von einem legenden- und märchenhaften Nymbus umgeben. Den russischen Leser interessierte an deren Taten in erster Linie das Märchenhafte und Unterhaltsame. Daher ist in solchen Werken der Stoff durch interessante Abenteuer gewürzt. Die Erzählung bekommt die Züge eines Abenteuerromans.

Die historische Originalerzählung trägt anderen Charakter. Die Fabel entwickelt sich auf historischem Boden, und die Verfasser streben historische Treue an. Der Schauplatz der Handlung ist durch und durch geschichtlich.

Das alte Rußland zeigte gesteigertes Interesse für sein historisches Schicksal, und die Chronistik hat daher weite Verbreitung gefunden. Schon in den ältesten Chroniken finden wir poetische Sagen, wie z. B. die von den ersten Fürsten, und sogar vollständige Erzählungen aufgezeichnet. Häufig führten diese ihr selbständiges Dasein, standen aber unter dem Einfluß der allgemeinen Literaturströmungen.

In der Entwicklung der russischen Geschichtserzählung lassen sich zwei Perioden unterscheiden.

Der Stil der historischen Erzählung ist schon in der frühen (Kíjewer) Periode ausgeprägt. Wir finden ihn in südlichen Chroniken, besonders in der galizisch-wolhynischen Chronik, in manchen Übersetzungen (z. B. in der „Geschichte des jüdischen Krieges" von Flavius Josephus). Als glänzendes Beispiel dieser Periode mag „Die Mär von Ígors Heerfahrt" dienen. Man kann in dieser Zeit von einer poetischen Schule der „Sänger" sprechen, deren Einfluß in die nächste Periode hinüberreicht.

Die Tatareninvasion hat ihre Spuren in der Entwicklung der historischen Erzählung hinterlassen. Der Kampf gegen die Tataren hat nicht nur den Stoff geliefert, sondern auch manche Besonderheiten des Stils bestimmt, was die Forscher zur Aufstellung einer besonderen Gattung, nämlich der der späten Kriegserzählungen berechtigte.

Die historische und speziell die kriegerische Erzählung hat ihren eigenen Stil. Die weltlichen Taten des Helden, die Heerfahrten und Schlachten verlangten eine besondere poetische Sprache. Es wurden bestimmte dichterische Formeln, die sich unaufhörlich wiederholen, herausgearbeitet. Die stilistischen Besonderheiten der geschichtlichen (noch häufiger der kriegerischen) Erzählung treten bei der Betrachtung einzelner Werke dieser Gattung deutlicher hervor.

XV. DIE MÄR VON DER HEERFAHRT ÍGORS.

Bei Betrachtung der historischen Erzählungen muß der Literarhistoriker mit der Perle des ganzen alten Schrifttums, mit der „Mär von der Heerfahrt Ígors" beginnen.

Leider ist die einzige Handschrift, die man ins 15. bis 16. Jahrhundert zurückführt, uns nicht mehr erhalten. Trotz der so erschwerten Lage zweifelt jetzt niemand mehr, daß wir es hier mit einem echten Literaturdenkmal des 12. Jahrhunderts zu tun haben.

„Die Mär von der Heerfahrt Ígors" wurde allseitig studiert und hat eine umfangreiche wissenschaftliche Literatur hervorgerufen. Ausländer, besonders Deutsche, haben sie fleißig studiert. Sehr wertvoll ist die Arbeit von Rudolf Abicht: „Das Lied von der Heerschar Ígors. Abdruck der Editio princeps nebst altslovenischer Transkription und Commentar", Leipzig 1895. Außerdem E. Hoffmann, „Beobachtungen zum Stil des Ígorliedes" im „Archiv für slawische Philologie", Bd. 38, 1922—23.

Außerdem weise ich auf die Ausgabe von Arthur Luther hin: „Die Mär von der Heerfahrt Ígors". Der ältesten russischen Heldendichtung deutsch nachgedichtet von Arthur Luther, München. Orchis-Verlag, 1923. Ich möchte noch eine Ausgabe in englischer Sprache erwähnen: „The Tale of the Arma-




ment of Ígor. A. D. 1185. A Russian historical epic. Edited and translated by Leonard A. Magnus. With revised Russian text, notes, introduction and glossary. Oxford 1915." Ein großes Ereignis in der Geschichte dieses Problems ist die in ukrainischer Sprache eben erschienene Arbeit von W. N. Péretz: „Die Mär von der Heerfahrt Ígors. Ein Denkmal der feudalen Ukrainer Rusj des 12. Jahrhunderts. Einleitung. Text. Kommentar. Kíjew 1926."

„Die Mär von der Heerfahrt Ígors" gehört in die Polowzen-Periode des russischen Epos. Ihr dient als Stoff eine wirkliche Begebenheit des Jahres 1185, aus der Zeit des Kampfes gegen das Nomadenvolk der Polowzen, das vor dem Erscheinen der Tataren Rußlands gefährlichster Feind war. Der Feldzug mißlang: das russische Heer wurde geschlagen. Fürst Ígor selbst geriet in Gefangenschaft, aus der ihm zu entfliehen gelang. Der Sieg ermutigte nun die Polowzen, sie drangen ins russische Gebiet ein und begannen eine Stadt nach der anderen zu plündern. Ígors Niederlage hatte für Südrußland die verhängnisvollsten Folgen. Sein Feldzug wurde von den Chronisten verzeichnet (einen besonders ausführlichen Bericht dieses Feldzuges gibt die Ipátjew-Chronik), und sie hat den uns unbekannten Sänger inspiriert. Er wollte den Heldenmut der an dieser Heerfahrt beteiligten russischen Fürsten besingen und zu gleicher Zeit die geschichtliche Bedeutung des Ereignisses hervorheben. Allem Anschein nach war der Dichter ein Zeitgenosse Ígors.

Obwohl wir den Text nur aus einer Handschrift des 15. oder 16. Jahrhunderts kennen, empfinden wir doch das Werk als ein künstlerisches Ganzes. Es besitzt eine eigenartige und kunstvolle Komposition.

Die „Mär" besteht aus einer Einleitung und aus mindestens drei großen Abschnitten. In der Einleitung grübelt der Verfasser als bewußt schaffender Künstler darüber nach, in welchem „Stil" er von dem Feldzug berichten soll. Er erinnert sich gut an die Gesänge des alten Boján, der ungefähr hundert Jahre vor ihm gelebt hat, und versucht es mit verschiedenen Anfängen, die oft Bojáns Art nahekommen. Dann kommt der erste Teil mit dem Bericht von Ígors Feldzug. Dieser zerfällt in einzelne Episoden: Ígors und seines Bruders Wséwolod Auszug in den Krieg, die Begegnung mit den Polowzen; der Sieg, und am nächsten Tage die schwere Niederlage in der Nähe des Dons, am Fluß Kajála, sowie die verhängnisvollen Folgen dieser Schlacht. Der zweite Teil führt uns in den Mittelpunkt des Kíjewer Staatswesens, schildert den Großfürsten Swjatosláw und läßt den Leser in die Stimmung und die Gedanken einen Einblick tun, die bei Swjatosláw die Nachricht von Ígors Mißerfolg, von dem er durch einen ahnungsvollen Traum erfuhr, hervorrief. Der dritte, letzte Teil führt uns zu Ígor zurück. Der Dichter will uns den Kummer des unglücklichen Fürsten, der in der Gefangenschaft bei den Polowzen schmachtet, nahebringen. Eingeleitet wird der dritte Abschnitt durch den Klagegesang von Ígors Gemahlin Jarosláwna, dann schildert er die Leiden Ígors auf der Flucht aus der Gefangenschaft. Als Schlußakkord dient dem dritten Teil und der ganzen „Mär" die Lobrede zu Ehren der Fürsten und ihres Gefolges, die für das Christentum kämpften.

Der Eindruck künstlerischer Einheit wird nicht im geringsten dadurch gestört, daß der Verfasser die Erzählung durch häufige Einlagen unterbricht und vom Thema abweicht, denn er tut es in gewissen symmetrischen Abständen. Eine eingehende Analyse des Aufbaus der „Mär" hat sogar gezeigt, daß in ihr das Prinzip der Dreigliederung in den großen wie in den kleinen Teilen durchgeführt wurde. (Diese Beobachtungen verdanken wir W. F. Ržiga und dem deutschen Gelehrten E. Hoffmann.) Am meisten fällt am Aufbau auf, daß ein jeder Teil in einzelne Glieder zerfällt, die durch Ausrufe am Anfang oder am Ende, durch gleichartige Anfänge wie in Jarosláwnas Klagegesang oder am häufigsten, besonders im 1. Abschnitt, durch Refrains betont werden, z. B. „Sich Ehre holen und Ruhm ihrem Herrn", „O russisches Land! Dich lockte die Ferne, hinter dir liegen die Hügel der Heimat", „Aus den roten Schildern errichten die Russen ihre schützende Wehr".

Die „Mär" ist dadurch so harmonisch aufgebaut, daß sie nur einen Helden und ein Ereignis zu besingen hat, daß ihrer Konzeption eine stark ausgeprägte künstlerische Idee zugrunde liegt und daß sie in einem einheitlich gefühlsmäßigen Tone gehalten ist. Ígors Feldzug mit allen seinen Folgen war dem Verfasser nicht nur für seine Dichtung ein dankbarer Vorwurf, sondern auch ein Ereignis, das sein vaterländisches Gefühl tief aufwühlte; er trauert



um das russische Land, das unter der Uneinigkeit der Fürsten und unter den Steppennomaden leidet. Das alles trägt zur inneren Einheit der poetischen Erfindung des Dichters bei. „Die Mär von der Heerfahrt Ígors" entsprang gleich einem heißen Quell der erschütterten Seele des Dichters in den Stunden, in denen seine Schaffenskraft sich zur höchsten Anspannung erhob. Die „Mär" ist gleichsam ein Spektrum poetischer Farben, sie enthält alles, von der epischen Schilderung der Ereignisse bis zur gefühlsmäßigen Erzählung und reinen Lyrik. Im großen ganzen will der Dichter weniger die Begebenheit selbst episch schildern, als vielmehr an einer Reihe lyrischer Bilder und Reflexionen ihren Eindruck aufzeigen. Auf lückenlose Schilderung und strenge Folgerichtigkeit kommt es ihm nicht an. In vielen Fällen malt er mit impressionistischen Pinselstrichen. Jede Zeile ist von schöpferischer Lyrik erfüllt. Man hat daher die „Mär" mit Recht mit einer lyro-epischen Kantilene verglichen. Für den Gesang war sie wohl kaum bestimmt, wenn der Verfasser sein Werk auch zuweilen Lied nennt und ihm bekannt war, daß Boján in solchen Fällen zu einem Saiteninstrument sang. Jedenfalls hat die „Mär" zweifellos den Liedcharakter beibehalten. Sehr angesehene Gelehrte, z. B. F. E. Korsch und die Deutschen Abicht und Sievers meinen, daß „Die Mär von der Heerfahrt Ígors" in Versform geschrieben sei. Wenn andere diese Auffassung auch mit Recht übertrieben finden, so ist doch keinesfalls zu leugnen, daß das Werk einen rhythmischen Bau der Rede und eine strophische Gliederung aufweist.

Ungemein reich an künstlerischen Farben, die über das ganze Werk ausgestreut sind, ist die poetische Sprache.

Als echter Dichter hat es der Verfasser verstanden, die von der Volkstradition überlieferten Gestalten, in erster Linie die heidnischen Götter zu gebrauchen. Der Verfasser war natürlich kein Heide mehr, aber kirchlicher Purismus lag ihm fern, und gern entlehnte er aus der russischen heidnischen Mythologie. Ähnliches haben öfter auch in Byzanz die christlichen Schriftsteller getan, und die klassizistischen Schriftsteller haben auch in Rußland die heidnische Mythologie überall zur dichterischen Norm erhoben. Und in Übereinstimmung mit den Schriftstellern der klassizistischen Epoche gibt der Dichter der „Mär" eine Reihe poetischer Personifikationen nicht nur von Naturerscheinungen, sondern auch von Seelenzuständen. Die Natur nimmt, wie allgemein in Dichtungen, unmittelbaren Anteil am Leben des Menschen.

In der Schilderung von Personen und Begebenheiten steigt die „Mär", z. B. bei der Beschreibung des Kampfes des mutigen Wséwolods, zur plastischen Bildhaftigkeit empor. Die Bildhaftigkeit der Darstellung wird entweder durch eine realisierende Metapher oder durch einen ausgesponnenen Vergleich erreicht. Hier einige Beispiele: Die Polowzen rücken wie schwarze Wolken heran, die Fürsten werden von ihnen wie die Sonne im Himmel von Wolken verdunkelt. Die Schlacht wird mit einem Hochzeitsmahl oder auch mit dem Dreschen oder der Aussaat verglichen. Viele Vergleiche sind der Tier-, namentlich der Vogelwelt entnommen. Es handelt sich hier meist um jagdbare Tiere, was auf das Milieu des Fürstenhofs hinweist. Wséwolod ist ein wilder Ur. Ígor springt wie ein Hermelin, schwimmt wie eine weiße Schellente, läuft wie ein Wolf und fliegt wie ein Falke. Mit einem grauen Wolf werden die Russen sowohl wie die Chane der Polowzen verglichen. Am meisten liebt der Verfasser der „Mär" Vergleiche mit Falken und aus dem Gebiete der Falkenjagd.

Unter der großen Auswahl der Epitheta zeichnet sich die Gruppe der schmückenden, stehenden Beiworte aus (holdes Mädchen [krásnaja déwitza], blaues Meer, weites Feld, graue Wölfe, schwarzer Rabe usw.).

Der Verfasser der „Mär" gebraucht selbstverständlich auch viele andere Mittel der rhetorischen und poetischen Rede, diese sind aber von nur untergeordneter Bedeutung.

So geht aus allem hervor, daß „die Mär von der Heerfahrt Ígors" ihren bestimmten poetischen Stil hat. Aber welchen Charakter trägt dieser Stil? Welche Farbenzusammenstellung weist er auf?

Seit jeher hat man häufig genug mit vollem Recht das „volkstümlich-poetische" Element im Stil der „Mär" hervorgehoben. Die mündlich überlieferte Dichtung des russischen Volkes

ist für die älteste Periode der nächstliegende und richtigste Maßstab für die Beurteilung des künstlerischen Wertes einer Dichtung. Professor Abicht und andere behaupteten, die „Mär" sei ein Beweis für das mündliche Schaffen der „Družína" und erst später aufgezeichnet worden. Diese Ansicht hat die moderne Wissenschaft vollkommen widerlegt. Aber von der Volksdichtung seiner Zeit hat der Verfasser der „Mär" sich nicht losgelöst, und viele seiner poetischen Wendungen, wie z. B. der Vergleich der Schlacht mit der Aussaat oder einem Gastmahl, oder Vergleiche mit dem Wolf und dem Hermelin usw., sind mit denen der Volksdichtung identisch. Derartige Gegenüberstellungen wurden häufig versucht; sie trugen ihren Teil zur Erkenntnis der Stileigentümlichkeiten der „Mär von der Heerfahrt Ígors" bei. Aber erstens kennen wir den Text der mündlichen Schöpfungen des 12. Jahrhunderts nicht und sind auf Vergleiche mit den Texten aus dem 19. Jahrhundert angewiesen, zweitens aber sind solche Parallelstellen nur selten ausschließliches Eigentum der „mündlichen Volkspoetik", meistens gehören sie auch der Kunstdichtung an. Aus ihr, vielleicht teilweise, wie W. N. Péretz vermutet, sogar aus der „Mär von der Heerfahrt Ígors", konnte die Volkspoesie manche poetische Bilder entlehnen. Also muß man in diesem Fall richtiger entweder von einer gemeinsamen Quelle oder von einer gemeinsamen poetischen Sprache reden. Was die „Mär von der Heerfahrt Ígors" anbetrifft, so hat eine Reihe von Forschungen überzeugend bewiesen, daß dieses bemerkenswerte Werk in einem Stil geschrieben ist, der einer poetischen Schule eigen war, die schon in der zweiten Hälfte des 12. Jahrhunderts ihren eigenen scharf ausgeprägten Charakter besaß. Mit gutem Recht führt der Verfasser der „Mär" seine Genealogie auf den alten wohlberedten Boján zurück, dessen Name nicht unbestritten in die Geschichte der russischen Dichtung aufgenommen worden ist. Erst die moderne Wissenschaft gelangte zu der Überzeugung, daß ein solcher Sänger wirklich gelebt hat. Der Verfasser der „Mär" charakterisiert Bojáns Art zu schaffen, rühmt den kühnen Flug seiner Phantasie und seiner Gedanken, kennt genau seine stilistischen Mittel, ihm ist mancher Ausdruck haftengeblieben, und so paßt er sich seinem Stil an. Aber außer Boján standen dem Verfasser der „Mär" poetische Sagen des skandinavischen Nordens und die gesamte russische Übersetzungsliteratur vorwiegend erzählender Art zu Gebote. In der letzten Zeit hat man öfter die „Mär" mit verschiedenen Schriftdenkmälern, mit der Heiligen Schrift, dann mit übersetzten Erzählungen wie z. B. „Dewgénijs Tat" oder des Flavius Josephus „Geschichte der Eroberung Jerusalems" und schließlich mit der galizisch-wolhynischen Chronik verglichen; man wies auch auf Parallelen mit der westeuropäischen mittelalterlichen Poesie hin. Diese Vergleiche dürfen natürlich nicht so aufgefaßt werden, als ob der Verfasser der „Mär" zehn Muster auf einmal nachahmte; sie zeigten nur den Charakter der poetischen Schule auf, welcher der Dichter angehörte. Dieser erscheint als selbständiger, großer Künstler, der in uns nicht nur durch die Kraft seiner Begabung und seinen unmittelbaren Formensinn, sondern auch durch sein Verständnis für die verschiedenen Arten des poetischen Stiles, was sich in der Einleitung kundtut, unsere Bewunderung herausruft.

Der Verfasser von der „Mär der Heerfahrt Ígors" war nicht nur ein begabter Dichter, sondern zweifellos auch ein hervorragender Bürger seiner Zeit, ein politischer Denker, der die Geschichte seines Vaterlandes genau kannte, sich gut in den verwickelten Beziehungen zwischen den verschiedenen Fürsten zurechtfand, über die politische Lage Rußlands vollkommen im klaren war und sich zu bestimmten politischen Idealen bekannte. Nicht ohne Grund wirft man ihm Parteinahme für die Olgowitschen und tendenziöses Todschweigen Wladímir Monomachs vor. Wir sind nicht imstande, seine Herkunft örtlich zu bestimmen, wir können nicht



einmal mit Sicherheit sagen, welchem von den besungenen Fürsten er am nächsten stand, aber wir haben Grund genug anzunehmen, daß der Verfasser der „Mär" ein Gefolgsmann, ein Sänger der Družína, war. An einer Stelle hat er sich verraten, dort sagt er: „Und wir Gefolgsleute lechzen nach Fröhlichkeit!" Das soziale Milieu, aus dem die Mär entstanden ist, ist uns vollkommen klar.

Die „Mär von der Heerfahrt Ígors" ist also ein poetisches Denkmal der Družínadichtung des 12. Jahrhunderts.

Die „Mär" ist nur in einer, heute nicht mehr vorhandenen Handschrift auf uns gekommen. Daraus läßt sich auf nur geringe Verbreitung des Werkes schließen. Und doch können wir behaupten, daß die „Mär von der Heerfahrt Ígors" nicht vereinzelt dasteht, daß sie ein Glied in der Kette der literarischen Entwicklung ist und als der künstlerischste Vertreter nicht nur einer großen literarischen Gattung, sondern auch einer ganzen poetischen Schule gelten kann. Die „Mär von der Heerfahrt Ígors" vollendet eine Epoche in der Geschichte der altrussischen Dichtung, nämlich die Bojánperiode. Dann entwickelt sich diese Schule weiter, und wir können an Hand der Denkmäler manche Etappe dieser Entwicklung verfolgen.

Ins 13. Jahrhundert gehört die „Mär von dem Untergang des russischen Landes", die als Fragment in einer Abschrift aus dem 15. Jahrhundert auf uns gekommen ist. Es ist möglich, daß es der Anfang einer selbständigen Dichtung ist, vielleicht auch eine Einleitung zur Lebensbeschreibung des heiligen Alexander Néwskij (nach I. N. Ždánow, W. Mansikka, N. Serebriánskij und A. S. Orlów). Jedenfalls steht die „Mär vom Untergang" stilistisch der Schule der „Die Mär von der Heerfahrt Ígors" entstammt, nahe; manches ist vielleicht unmittelbar entlehnt.

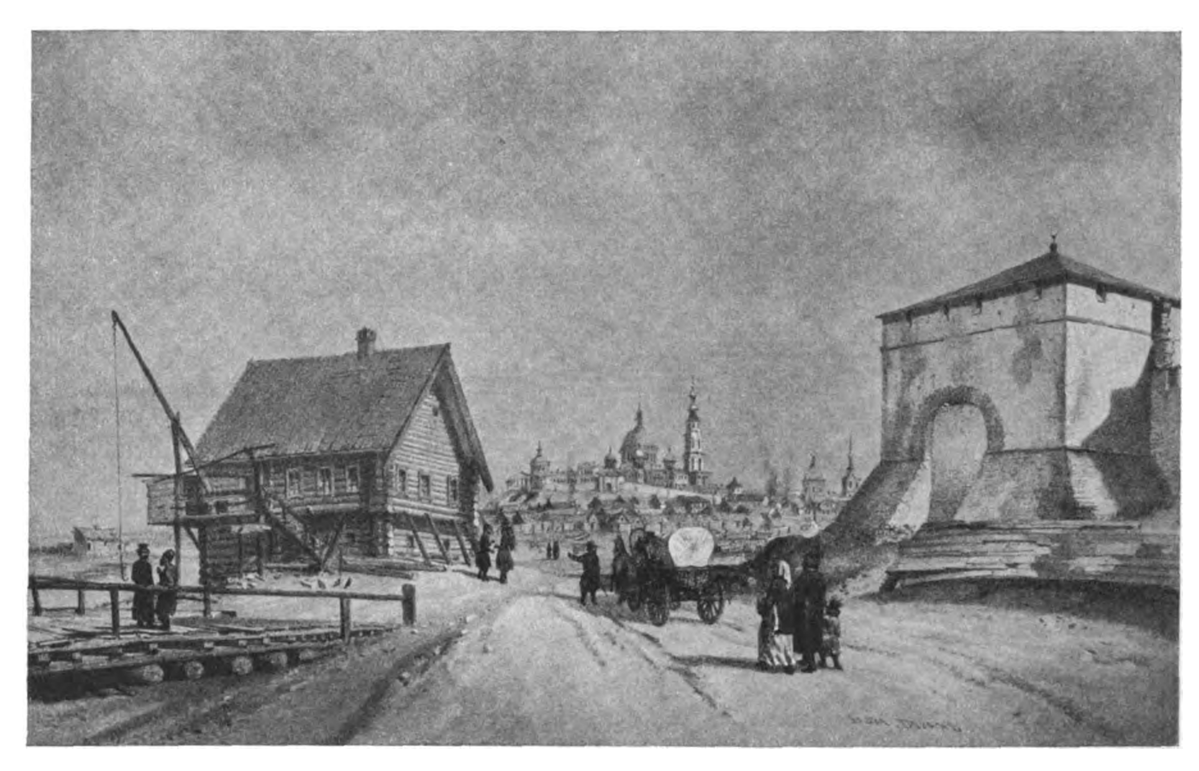
„Die Mär von der Heerfahrt Ígors" ist im strengen Stile der weltlichen historischen Erzählung gehalten. Der Verfasser ist natürlich ein Christ. Im Texte stellt er dauernd die christlichen Russen den heidnischen Polowzen gegenüber, die er des Teufels Kinder nennt. Dem Fürsten Ígor sei „sein Weg von Gott gewiesen worden". Doch liegen religiöse Demut und Lehrhaftigkeit, die für den kirchlichen Stil so charakteristisch sind, der „Mär" fern. In der späteren Entwicklung der geschichtlichen Erzählung dagegen findet man eine Kreuzung des kirchlichen und weltlichen Stils. Die Kultur des alten Rußlands hat die Festlegung und Entfaltung des kirchlichen Stils begünstigt, da nimmt es kein Wunder, daß dieser den weltlichen Stil immer stärker beeinflußt hat. Die historische Erzählung, die vorwiegend aus dem Kriegsleben entnommen ist, bekommt eine Reihe neuer Züge, die so wesentlich sind, daß die historische Erzählung, wie schon erwähnt, im zweiten Stadium ihrer Entwicklung als besondere Gattung, nämlich als die der späten kriegerischen Erzählung betrachtet wird. Dieser Vorgang läßt sich sogar an einer Übersetzung verfolgen — an der aus Byzanz stammenden Erzählung „Dewgénijs Tat". Diese Erzählung gehört in die Reihe der Literaturdenkmäler im Stile der „Mär von der Heerfahrt Ígors". Aber die „Mär" hat die Besonderheiten, durch die diese poetische Schule und diese Gattung sich in dem frühen Stadium ihrer Entwicklung auszeichneten, in größerer Reinheit bewahrt. „Dewgénijs Tat" dagegen weist in den auf uns gekommenen Abschriften Züge der späten kriegerischen Erzählung auf.

XVI. DIE KRIEGSERZÄHLUNG ZUR ZEIT DER TATAREN UND IWANS DES SCHRECKLICHEN.

Während der Tatarenzeit bekommen die kriegerischen Erzählungen neue charakteristische Besonderheiten.

Der Kampf der Russen gegen die Tataren wurde als Kampf der Christen gegen die Heiden aufgefaßt. Die Christen erhalten natürlich Hilfe vom Himmel, von Gott selbst, von der Mutter Gottes und von verschiedenen Heiligen. So sind die kirchlichen, besonders die hagiographischen Elemente in die kriegerische Erzählung eingedrungen. Der Überfall der Feinde geschieht „um unserer Sünden willen", auf Antrieb des Teufels; die Schilderung der Niederlage wird von Klagegesang und Gebet begleitet; sehr viel aus dem Wortschatz des kirchlichen Stils wird von der kriegerischen Erzählung übernommen. Das historische weltliche hatte mit dem





38. Kazánj, Eintritt von den Mühlen und der Kazánka her. (Durand.)

religiösen Epos (Heiligenleben) immer recht viel Gemeinsames, das sich jetzt sichtlich mehrt. Die kriegerische Erzählung wird „ausgeschmückt", „rührend", wie es damals hieß.

Von besonderem Interesse für die Geschichte des kriegerischen Stils ist der Kreis der Erzählungen, der sich um die Schlacht von Kulikówo, um die Mamájewschtschina, bildet.

In der langen Entwicklung, die die Sagen von der Mamájewschtschina hinter sich haben, verdienen zwei Momente besonders hervorgehoben zu werden. Der erste ist mit dem Sofónija aus Rjazánj verbunden, dem Geistlichen und früheren Bojaren, der am Anfang des 15. Jahrhunderts den Stoff im Stile der „Mär von der Heerfahrt Ígors" dichterisch bearbeitete. In der ältesten Abschrift trägt sein Werk den Titel „Zadónschtschina". Sofónija stand dermaßen im Bann der „Mär von der Heerfahrt Ígors", daß er daraus den Aufbau entlehnte und viele Bilder und stilistische Wendungen wörtlich übernahm.

Gleich der „Mär von der Heerfahrt Ígors" spart die Erzählung Sofónijas mit dem religiösen Element, wodurch sie den weltlichen Charakter der kriegerischen Erzählung bewahrt. Die Schriftsteller, die nach Sofónija diesen historischen Stoff als „Sage von der Schlacht des Großfürsten Dmítrij Iwánowitsch Donskój" bearbeiteten, gingen viel weiter als Sofónija, dessen Werk sie benutzten. Die kriegerischen Erzählungen in der Form der „Sage" haben sich sehr stark von dem hagiographischen Stil beeinflussen lassen.

Der hagiographische Charakter der „Sage" zeigt die neuen Verhältnisse des russischen Lebens, wie sie sich im 15. bis 16. Jahrhundert gestaltet haben. Die Kirche hat einen großen Einfluß auf die Staatsgeschäfte gewonnen, und der Großfürst von Moskau wird bald den Zarentitel annehmen. Er ist der mächtige Herr des ganzen Landes, der Verteidiger der staatlichen und kirchlichen Interessen. Sein Kampf gegen die Heiden ist eine gottgefällige Tat, und der Großfürst kann leicht zum kanonisierten Heiligen werden.

Das Eindringen hagiographischer Elemente in die kriegerische Erzählung verändert und macht die Linie ihrer Entwicklung komplizierter, aber ihr eigentümlicher Stil bleibt





St. Georg. Ikone des 15. Jahrhunderts. Nowgoroder Schule.
Leningrad, Russisches Museum.



erhalten; man kann auch beobachten, wie vieles sie nicht nur mit der „Zadónschtschina", sondern auch mit der „Mär von der Heerfahrt Ígors" verbindet. Das Moskauer Reich ist bereits gegründet. Die Hauptstadt ist der Mittelpunkt des kulturellen Lebens. Man geht energisch an die Kodifizierung der religiösen, staatlichen, gesellschaftlichen und häuslichen Regeln. Der Stoglǻwyj Sobór (Konzil) wird berufen, die großen Lese-Menäen werden zusammengestellt, der „Domostrój" wird geschrieben usw. Es ist, nach Professor A. S. Orlóws geschickter Formulierung „eine stattliche und schöne Epoche, die reich an erhabenen und stolzen Gedanken, an großen und vereinigenden literarischen Unternehmungen, an prunkvollen und rhetorischen Ausdrücken. Es entsteht ein Stil, der die ganze Mannigfaltigkeit der literarischen Ausdrucksmöglichkeiten unter einem bunten Gewand, das dem erhabenen Gedanken eines dritten Roms und dem Pomp der russischen Autokratie angemessen war, vereinigt".



39. Iwán IV. Wasíljewitsch der Schreckliche (1533—84). Stich von Hans Weygel.

Ein typisches Beispiel dieses Stils ist „Die Geschichte des Kazaner Reichs", die von der Einnahme Kazánjs durch Iwán den Schrecklichen berichtet und 1564—1566 geschrieben wurde. Seinem Inhalt nach schließt dieses Werk gleichsam den Zyklus der kriegerischen Erzählungen von der „Tatárschtschina" ab. Überall zeigt der begabte Verfasser viel Selbständigkeit und verflicht die ihm bekannten Stile, den kriegerischen, den hagiographischen und volkspoetischen zu einem neuen einheitlichen. Mit wahrer Meisterschaft entwirft er zuweilen genrehafte Szenen. Da hält der siegreiche Iwán Wasíljewitsch, mit allen Attributen seiner Zarenwürde ausgestattet, auf seinem königlichen Roß stillen und feierlichen Einzug in Moskau. In diesem Bilde ist es dem Verfasser der „Geschichte" gelungen, die ganze Größe der zaristischen Epoche, die noch durch ihre prunkvolle Neuheit reizte, darzustellen.

XVII. DIE RUSSISCHE ERZÄHLUNG ZUR ZEIT DER WIRREN.

Die Zeit der Wirren (Smúta) rief einen neuen Zyklus historischer Erzählungen ins Leben. Sie gehören alle zur chronistischen Gattung der Erzählungen. Ihre dichterische Bedeutung ist nicht groß, aber ihr Stil ist zweifellos interessant, sie knüpfen einerseits an die Traditionen der alten kriegerischen Erzählungen (unter anderem auch an die „Sage von der Mamáj-Schlacht) an, andererseits geben sie den kirchlichen Stil der Epoche Iwáns des Schrecklichen wieder.

Besonders verdient das Werk des Fürsten Iwán Michǻilowitsch Katyrěw-Rostówskij (1626) hervorgehoben zu werden. Es sind historische Memoiren in halbbelletristischer Form.



40. Miniatur zur „Erzählung von der Mamáj-Schlacht".

Der Verfasser nennt sein Werk ein „chronistisches Buch". Es weist nur wenige dichterische Elemente auf.

Katyrēw-Rostówskij ist von einem fremden Werk, von der russischen Übersetzung des lateinischen Textes der „Trojanischen Geschichte" von Guido de Columna (die Übersetzung wird ins erste Viertel des 15. Jahrhunderts verlegt; im 16. Jahrhundert erfreute sich dieses Werk großen Erfolges) äußerst abhängig. Diesem Werke hat Katyrēw die Kriegsschilderungen entlehnt und immer aufs neue die Wendungen wiederholt, die ihm gut gefallen haben. Nach Guido de Columnas Vorbild schildert er die Natur, die militärischen Versammlungen, gibt als Anhang Charakterbilder der Moskauer Zaren und schließt sowohl den Hauptteil wie den Anhang mit eigenen Versen ab. Die lateinische Quelle der Erzählung sowohl wie die Verse, eine für das damalige russische Schrifttum neue literarische Form, zeugen davon, daß Fürst Katyrēw-Rostówskij an der Schwelle zweier Kulturepochen steht und in vielem in die neue literarische Periode hinübergreift.

Unter den Werken aus der Zeit der Wirren zieht die anonyme „Klage von der Einnahme und schließlichen Zerstörung des Moskauer Reichs" (1612) die Aufmerksamkeit auf sich. Der Verfasser entnimmt seinen Stoff aus den Begebenheiten der Jahre 1611—12. Er war nicht Augenzeuge dieser Geschehnisse und urteilt nur nach Quellen, hauptsächlich nach offiziellen Urkunden. Kein Wunder daher, daß er vieles überhaupt nicht weiß, vieles ungenau oder sogar falsch erzählt. Der Historiker der Wirren, S. F. Platónow, mißt der „Klage" „nur wenig geschichtlichen Wert" bei. Aber das, was für den Historiker ohne Zweifel ein Mangel ist, ist für den Literarhistoriker ein Vorzug. Der Verfasser der „Klage" geht frei mit seiner Quelle um. Es kommt ihm nicht besonders auf die Lückenlosigkeit und Genauigkeit seiner Darstellungen an, er möchte nur die tieftraurige Stimmung, die durch die bedrängte Lage des Landes hervorgerufen wurde, zum Ausdruck bringen. Er ist erschüttert durch die Nachricht von Moskaus Verwüstung und schreibt eine Elegie in Prosa. Das altrussische Schrifttum hat die Lyrik, wie wir sie heute auffassen, als selbständige Gattung noch nicht gekannt, aber die „Klage" kann mit einem gewissen Recht als Lyrik in Prosa bezeichnet werden. Das Pathos ist vorwiegend religiös gefärbt. Der Verfasser ist ein gut belesener Buchgelehrter und höchstwahrscheinlich Geistlicher von Beruf. Die Stilistik der „Klage" ist typisch rhetorisch, im Geiste der „Wortflechterei" des Epiphanios.

XVIII. DIE PUBLIZISTIK.

Wie wir sehen, hat die altrussische Literatur die Gattung der historischen, besonders der kriegerischen Erzählungen eifrig gepflegt. In der weltlichen Literatur spielt diese Gattung eine ebenso wichtige Rolle wie die Hagiographie in der kirchlichen Literatur. Das alte Schrifttum hat es verstanden, alle wichtigen Geschehnisse der Jahrhunderte zu schildern. Selbst die Heiligenleben weisen hier und da einen publizistischen Zug auf. „Das Leben Abrahams von Smolénsk", das sein Schüler Jefrém zu Anfang des 13. Jahrhunderts verfaßte, ist ganz polemisch gehalten. Die politische Sympathie und sogar die Voreingenommenheit der russischen Chronisten ist stets deutlich zu spüren. Auch die meist unbekannten Verfasser der geschichtlichen Erzählungen haben für die geschilderten Ereignisse viel Verständnis. Sie werten sie vom Standpunkt der territorialen Interessen — Territorien und Städte haben sich oft befehdet — und vom Standpunkt der Klassen- und Parteigruppierungen. Die historische Erzählung muß notwendigerweise publizistische Elemente enthalten.

So kann man eine Gruppe von vorwiegend publizistischen Erzählungen unterscheiden, da sie zum Ausdruck bringen, wie sich das Bewußtsein der Gesellschaft verschiedentlich äußert.



Das politische und gesellschaftliche Leben des alten Rußlands gab zur publizistischen Betätigung Anlaß genug, vor allem bei denen, die im politischen Leben tätig waren oder wenigstens den maßgebenden Kreisen des Staates nahestanden.

Zuweilen erhebt sich diese Polemik zu großer Stärke und Leidenschaftlichkeit. Der unbekannte Verfasser des „Gesprächs der Walaámer Wundertäter" (zweite Hälfte des 16. Jahrhunderts) wirft den Buchgelehrten, darunter auch den Mönchen, vor, sie hätten, um in der Diskussion zu siegen, auf des Teufels Antrieb in den heiligen Büchern und Heiligenleben manche Worte ausgemerzt und sie durch ihre eigenen ersetzt.

Das altrussische Schrifttum enthielt sehr viele publizistische Werke, die gewöhnlich in der Form von „Sendschreiben", Briefen (so der berühmte Briefwechsel des Andréj Kúrbskij mit Iwán dem Schrecklichen), sogar von Bittschriften verfaßt wurden. Solche Werke sind historisch sehr wichtig, stehen aber außerhalb der schönen Literatur, also außerhalb unseres Forschungsbereiches.

Die „publizistische Belletristik" ist durch einige Literaturdenkmäler vertreten. Ihre Zahl wächst in der Moskauer Epoche deutlich an, denn damals wurden die großen Probleme der staatlichen und nationalen Selbstbestimmung klar, und es kräftigte sich im Vergleich zu den vorherigen Epochen der russischen Geschichte das gesellschaftliche Selbstbewußtsein. Einen eigenen unveränderlichen Stil hat die publizistische Belletristik nicht ausgebildet. Sie hat nicht dieselbe lange und organische Entwicklung durchgemacht wie z. B. die kriegerische Erzählung. Doch verdient diese Gattung von dem Literarhistoriker beachtet zu werden.

Im Mittelpunkt der politischen Ereignisse stand die Einverleibung der Udél-Fürstentümer in das Moskauer Reich. Nicht ohne Kampf ist es Moskau gelungen, seine geschichtliche Aufgabe zu erfüllen. Alte Städte wie Pskow und Nówgorod, ja sogar Twerj, kämpften lange gegen die Vorherrschaft Moskaus, dem es anfangs auch an kulturellem Ansehen fehlte. Ein interessantes Literaturdenkmal dieser Epoche ist z. B. die chronistische „Sage von der Einnahme Pskows", die von einem Pskower verfaßt ist, der Augenzeuge der Eroberung durch den Moskauer Fürsten Wasílij Iwánowitsch im Jahre 1510 war.

In der Mitte des 15. Jahrhunderts fand ein Ereignis statt, das die griechisch-katholische Welt tief erschütterte: Konstantinopel (Byzanz, Zargrád), diese heilige Stadt, der die kulturelle Hegemonie über Rußland gehörte, wurde 1453 von den Türken, von den „heidnischen Syrojádtzy" (die rohes Fleisch essen) eingenommen. Wie früher die Polowzen, Tataren und andere heidnische Völker gegen die Christen kämpften, so haben sich jetzt die Türken gegen das Kreuz Christi aufgelehnt, und Gott hat es zugelassen und ihnen den Sieg gewährt. Das konnte nur um der Sünde von Byzanz willen im besonderen und um unserer Sünde willen im allgemeinen geschehen. Wie soll es nun weiter gehen? Wer wird von nun an der alten Frömmigkeit Stütze sein? Die Gefühle waren in Gärung, die Gedanken waren aufgeregt. Eine Reihe literarischer Werke entstanden, die die Psychologie und Ideologie des historischen Augenblicks ausdrückten.

„Die Erzählung von der Einnahme Zargráds" (Konstantinopels) scheint von einem Russen verfaßt zu sein, vielleicht von Nestor Iskander. Sie erzählt mit dramatischen Einzelheiten von der Tragödie Konstantinopels und vergißt nicht die dabei geschehenen Wunder. Ein Wunderzeichen habe Zargráds Fall verkündet: ein wundersames Licht sei aus den Fenstern der Sophienkirche geströmt und habe sich zum Himmel erhoben. Der Chronist gab dem Bericht die uns bereits bekannte Form des Klagegesangs.

Byzanz, das zweite Rom, ist gefallen; nur Rußland kann rechtmäßig sein Erbe antreten. Aber welche Stadt soll das dritte Rom sein? Diese Frage wurde nur langsam entschieden. Die größten Ansprüche erhob natürlich Moskau, aber es hatte Rivalen, besonders in Nówgorod. Ihre Abrechnung mit



41. Klobúk des Patriarchen Nikon (1652—67). Das Gesicht nach dem Porträt im Woskresénskij-Kloster. (Aus Antiquités de l'empire de Russie.)

Moskau haben die Nowgoroder auch in den Lebensbeschreibungen ihrer Heiligen gehalten.

Die interessante Erzählung von dem weißen Klobúk (Bischofshut), die wahrscheinlich dem Ende des 15. Jahrhunderts angehört, gibt eine phantastische und unterhaltsame Geschichte des weißen Klobúks. Die Tendenz liegt auf der Hand: das religiöse Ansehen von Byzanz geht auf Nówgorod über. Die Erzählung von dem weißen Klobúk ist im Geist der Epoche des Florentiner Konzils geschrieben (1438 bis 1439): sie haßt das lateinische, ketzerische Rom und stellt das griechisch-katholische Rußland dem entweihten Byzanz gegenüber. Zu gleicher Zeit verteidigte der Verfasser das kirchliche Ansehen des großen Nówgorods, denn es will sich dem stolzen Moskau nicht beugen.

Jedoch trug Moskau den Sieg davon. Seine politische Macht wuchs über alle Maßen. So war ihm die Priorität gesichert. Moskau ward das dritte Rom. Die Bemühungen verschiedener Ideologen schufen rasch eine theokratische Theorie des dritten Roms mit dem Moskauer Zaren an der Spitze. Die Geistlichkeit hat hier wie auch in andern ähnlichen Fällen eine große Rolle gespielt. Philoféj, der Stáretz (Mönch) des Pskower Klosters, fand für diese Idee eine geschickte Formel und propagierte sie in seinem „Sendschreiben". Er suchte dem Moskauer Fürsten Wasílij Iwánowitsch III. die Überzeugung beizubringen, daß sich alle rechtgläubigen Länder zu einem russischen Zarenreich vereinigen müßten; der Moskauer Zar sei der einzige Christenzar unter dem Himmel; das erste und zweite „Rom" fielen, Moskau sei das dritte neue Rom, das vierte werde nie kommen. Auf das dritte Rom werde nur noch das Reich Christi, das nie enden werde, folgen.

Die Idee von Moskau als vom dritten Rom liegt einigen Erzählungen zugrunde, die tendenziös byzantinische Sagen von dem Ursprung der Imperatorenmacht ausnutzen. Sie haben sogar einen ganzen Sagenkreis gebildet, der nicht nur durch eine gemeinsame religiös-politische Doktrin, sondern auch dadurch, daß inhaltlich die Erzählungen sich berühren und kreuzen (so daß es manchmal nicht leicht ist, ihren Kern herauszuschälen), zusammengehalten wird. Eine der Erzählungen, „Die Sage vom Babylonischen Reich", ist griechischen Ursprungs. Sie enthält rein märchenhafte Episoden, die sie beim Volke beliebt machten. Auf russischem Boden ist die „Sage von Monomachs Krone" entstanden, die auch die „Sage von den Fürsten von Wladímir" genannt wird.

So hat die publizistische Erzählung des 15. bis 16. Jahrhunderts ein bereits stattgefundenes historisches Ereignis gepriesen und die Heiligkeit und Größe des Zarentitels, den die Moskauer Fürsten angenommen hatten, ideologisch sanktioniert. Der schreckliche Herrscher, der Moskauer Zar, wird von der Glorie eines irdischen Gottes umgeben. Mit dem Hute Monomachs auf dem Haupt, mit den Barmen auf den Schultern, ganz in Brokat gekleidet, ist der Zar von Gold bedeckt und sitzt auf dem Thron, majestätisch unbeweglich, wie eine Ikone in einer goldenen Einfassung. Das war das Ideal des Zaren, wie es in der Vorstellung der offiziellen Ideologen lebte. Das Wachstum des gesellschaftlichen und nationalen Bewußtseins äußerte sich hier in naivem Optimismus und eitler Eingebildetheit. Die publizistische

Erzählung dieses Zyklus mußte zur märchenhaften Fabel und legendären Beweisführung greifen. Das ist, sozusagen, ein politisches Apokryph.

Zur zweiten Gruppe publizistischer Erzählungen gehören die, die sich mit den Fragen des häuslichen Lebens beschäftigen. Im dritten Rom, im neuen Jerusalem, im lichten Rußland war nicht alles in bester Ordnung. Gebildete Geistliche, wie der Nówgoroder Erzbischof Gennádij, Metropolit Daniel, der Ausländer Maxím Grek und selbst der Moskauer Stogláwyj Sobór (Konzil) stellten eine Reihe von kirchlichen und gesellschaftlichen Mißständen fest. Schon damals gab es politische Parteien, die einander aufs heftigste bekämpften. Die publizistische Erzählung bemächtigte sich dieser Themen und gab ihnen zuweilen in sehr komplizierten Formen Ausdruck. Man griff gerne zu Allegorien und zu sonstigen Arten literarischer Einkleidung.



42. Konstantin Monomach auf dem Thron mit Zepter, Krone (Schápka), Barme und Brustkreuz. Zur Rechten und Linken geistliche und weltliche Würdenträger.
Schnitzerei vom Thron Iwáns des Schrecklichen (Antiquités).

Die Persönlichkeit und Regierung Iwáns des Schrecklichen lieferte den Stoff zu einigen literarischen Werken.

„Die Erzählung von einem gottesfürchtigen Mann", unter dem Metropoliten Makarius für den Zaren und Großfürsten von Rußland Iwán Wasíljewitsch abgeschrieben, hat deutlich den gestrengen Zaren im Auge, ohne jedoch dessen Namen zu nennen.

Die publizistische Erzählung, die darauf aus war, versteckte Übel ans Licht zu bringen, schonte offenbar den Herrscher und ließ sich nicht einmal durch die Grausamkeit des grimmen Zaren beirren. Einerseits fand man für diese eine rechtfertigende Erklärung im schlechten Einfluß der Umgebung, andererseits betrachtete man die Grausamkeit als die unentbehrliche Eigenschaft eines strengen Herrschers. Die Verfasser bewundern fast die raffinierte Wirkungsweise dieser kraftvollen Grausamkeit, wie ein Märchen die listigen Streiche eines Diebes, dessen Klugheit und Erfindungsgabe bewundert. Darin zeigt sich der Volksgeschmack, der von einer ethischen Wertung abzusehen vermag und die Erzählung vom Standpunkt der Unterhaltsamkeit betrachtet.

Strittig war nur, auf wen sich der Selbstherrscher stützen solle. Zur Zeit Iwáns des Schrecklichen war diese Frage ganz aktuell und mit schwierigen Problemen des Staatswesens verknüpft, das sich unter den ersten Zaren ausgebildet hatte. Um den Thron herum tobte der Kampf zwischen den einzelnen gesellschaftlichen Gruppen. Der Briefwechsel des Zaren mit dem Fürsten Andréj Kúrbskij fixiert die verschiedenen Anschauungen.

In Form der „Gespräche zwischen dem heiligen Sergius und dem heiligen Hermann, den Walaámer Wundertätern" (Pseudoepigraph) greift der unbekannte Verfasser, der aber gewiß kein Geistlicher war und in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts lebte, die Klostergeistlichkeit wegen des großen Reichtums der Klöster an, wo es sich nicht zieme, daß Mönchen Güter und Dörfer mit christlichen Leibeigenen gehören und daß Personen geistlichen Standes sich in weltliche Angelegenheiten einmischen und danach streben, den Willen der Zaren zu beherrschen. Man fühlt die Auflehnung gegen die Vorherrschaft der Kirche, die bereits zu einem einflußreichen Faktor des Staatslebens geworden war. Wer sein Verfasser auch sein mag, es ist kaum zweifelhaft, daß durch ihn die Bojarenpartei, Menschen von der Art des Fürsten Kúrbskij sprechen.

Wesentlich anders war der Standpunkt des hervorragenden Publizisten jener Zeit, Iwán Semjónowitsch Pereswétow (die Tatsache, daß ein solcher Publizist wirklich gelebt hat, ist wohl kaum zu leugnen).

Pereswétow war ein Auswanderer aus Litauen, ein erfahrener Mann, der drei Königen gedient hat. Als er in den Dienst des Moskauer Zaren trat, nahm er regen Anteil an der Erörterung von Staatsfragen, die im Zeitalter Iwáns des Schrecklichen aufgeworfen wurden. Mit den Bojaren hat er nichts Gemeinsames. Als ein Služílyj (Bediensteter) niederer Herkunft erkennt er die unbeschränkte Macht des Zaren an. Er ist ein Anhänger der bureaukratischen Monarchie, die im Zeitalter des Handelskapitalismus möglich geworden war; M. N. Pokrówskij vergleicht Pereswétow mit dem italienischen Publizisten Giovanni Botero (1540—1617), G. W. Plechánow ihn mit dem Franzosen Jean Bodin (1530—96).

Seine politischen Gedanken und Ideale hat Pereswétow in der Form von „Bittschreiben" und „Sagen" ausgedrückt. Er zog es vor, in Allegorien zu reden und den zeitgenössischen Ereignissen eine historische Einkleidung zu geben. Zu diesem Zweck mußten der walachische Heerführer Peter, der byzantinische Kaiser Konstantin Ioánnowitsch und der türkische Sultan Mohammed herhalten.

Das harmonischste und vollendetste Werk Pereswétows ist die „Sage von dem türkischen Sultan Mohammed", die sich durch viele literarische Vorzüge auszeichnet.

Sultan Mohammed, der glückliche Eroberer Konstantinopels, regierte, ohne selbst Christ zu sein, wie ein wahrhaft christlicher Herrscher. Es wird die Überzeugung ausgesprochen, daß die Tätigkeit des türkischen Kaisers auch dem russischen Zaren als Vorbild dienen könnte. Der rechtgläubige Großfürst Iwán Wasíljewitsch entspreche dem Ideal des christlichen Herrschers, aber das volle Recht sei bei ihm noch nicht durchgedrungen. „Wenn die Russen neben ihrem wahren christlichen Glauben noch die türkische Gerechtigkeit besäßen, dann würden die Engel mit ihnen Gespräche führen", schließt Pereswétow seine lehrhafte Sage.

XIX. DIE GENREHAFTE ERZÄHLUNG.

Zum Schluß besitzen wir noch eine kleine Anzahl von Erzählungen, die man genrehaft nennen kann, obwohl, wie wir sehen werden, diese Bezeichnung nur in beschränktem Maße auf sie paßt. Manche Züge des russischen Lebens sind in Heiligenleben und in historischen Erzählungen geschildert, aber man verstand es noch nicht, das Bild des Lebens um seiner selbst willen zu entwerfen und genrehafte Typen zu schaffen. Die religiöse oder didaktische Tendenz hat bisher stets die genrehaften Bilder verdrängt oder ihnen wenigstens ihr Gepräge aufgedrückt.

An der Grenze zwischen publizistischen und genrehaften Werken steht „Die Bittschrift von Daniel, dem Eingekerkerten", ein Werk, das noch immer unenträtselt blieb, trotzdem ihm eine ziemlich umfangreiche Fachliteratur gewidmet wurde. Wahrscheinlich gehört die „Bittschrift" in die erste Hälfte des 13. Jahrhunderts und ist in Perejasláwl oder in Súzdalj entstanden. Aber wer dieser Daniel war, weswegen er eingekerkert wurde, und ob dieses überhaupt geschah, bleibt eine offene Frage. Unzweifehaft hat der Verfasser sich in einer persönlichen Angelegenheit an den Fürsten gewandt, und er hat es verstanden, seiner Bittschrift eine außerordentlich originelle literarische Form zu verleihen. Er ist ein wohlbelesener Buchgelehrter, der sich treffend mit einer Biene vergleicht, die von verschiedenen Blumen Honig sammelt, und er weiß den literarischen, verschiedenen Quellen entnommenen Stoff gut anzuwenden. Metaphern, Vergleiche, Aphorismen und Parabeln schüttelt er aus dem Ärmel, wobei er Fremdes mit Eigenem zusammenwirft. Seine Sprache ist gewandt und scharf. Als geschickter Satiriker verteilt er Hiebe und noch häufiger Stiche an alle, die ihm in den Weg kommen. Auf Schritt und Tritt verblüfft er durch seinen sprühenden Witz, seine Komik, seinen bitteren Humor und leidenschaftlichen Lyrismus. Wunderliche Wortgebilde sind mit spaßigen Wortspielen verbunden. Ohne auf den harmonischen Aufbau bei einem



Werk, das keine Fabel hat, übermäßigen Wert zu legen, entwirft Daniel mit flüchtigen, nachlässigen Pinselstrichen vom altrussischen Leben ein großes satirisches Bild und stellt den Hof des Fürsten, habsüchtige Räte, reiche Bojaren, schlechtes Gesinde, hartherzige Eltern, böse Weiber, heuchlerische Mönche usw. dar.

Noch bei zwei Werken, die vollendete Bilder vom alten Rußland geben, möchte ich etwas verweilen. Die Handlung spielt in weltlicher Umgebung, und aus diesem Grunde müssen diese Werke zu der Gattung der Erzählungen gerechnet werden. Aber nach ihrem Aufbau, Stil und Gedankeninhalt könnte man sie mit vollem Recht auch den Heiligenleben, wie auch gewöhnlich in den Handschriften geschieht, zuzählen.

Ich denke hier an zwei Sagen aus Múromsk: erstens die von Juliane Lazaréwskaja (oder Múromskaja) und zweitens die von dem Muromsker Fürsten Peter und seiner Gemahlin Fewrónija.

Ganz zu Anfang des 17. Jahrhunderts hat Kallistrat Ossórjin, genannt Družína, von seiner gerechten Mutter Juliane Lazaréwskaja eine „wunderbare Erzählung" geschrieben. Der Verfasser gibt den Ort und die Zeit der Handlung sowie der einzelnen Episoden genau an. Die Lebensformen in einem Bojarenhause des 16. Jahrhunderts gibt er getreu wieder. Der Alltag eines solchen Lebens und auch der Typus einer guten Gattin und sorgsamen Hausfrau wurde schon im „Domostrój" geschildert, aber die Tugenden Julianens sind so groß, daß der Bericht fast unwillkürlich die stilisierte Form des Heiligenlebens annimmt. Dem Verfasser ist es gelungen, gegen den dunklen Hintergrund allgemeiner Not die ideale Gestalt einer gerechten Frau abzuheben, die ihre Seele nicht in klösterlicher Einsamkeit, sondern mitten in den Sünden und dem Getümmel der Welt gerettet hat.

Von viel größerem literarischen Interesse ist die zweite Muromsker Erzählung, die von Peter und Fewrónija.

Diese in vielen Handschriften überlieferte Sage wurde im 16. Jahrhundert niedergeschrieben, doch vermutet man, daß sie auf mündlichem Wege aus dem 13. Jahrhundert überliefert worden ist.

Die Buchgelehrten geben auch diese Erzählung für ein Heiligenleben aus und versehen sie mit hagiographischen Zutaten. In den Handschriften heißt das Werk „Die Erzählung vom Leben der neuen heiligen Wundertäter von Múromsk, ihr Leben und teilweise ihre Wunder". Eine Abschrift enthält eine lange und geblümte Einleitung, nach der Art der „Wortflechterei". Am Schluß finden wir die in Heiligenleben übliche Lobrede zu Ehren der Heiligen. Die hagiographische Tendenz tritt ganz deutlich hervor, ist aber inhaltlich nicht genügend begründet. Nicht ganz klar ist es, ob es sich ursprünglich um ein echtes Heiligenleben oder nur um eine unterhaltsam erzählte Lebensgeschichte eines Ehepaares handelte. Vereinzelt kommen nur „Wunder" vor, und diese sind von besonderer Art, verschieden von den Wundern der Heiligen. Darum klingt auch die prunkvolle, im Stile eines Akathistas gehaltene Lobrede (Freue dich, Peter! Freue dich, Fewrónija!) gewollt. Kurz, die hagiographischen Zutaten sind äußerlich und passen nicht zum Stil der Erzählung, der eher volkstümlich und märchenhaft genannt werden könnte.

F. I. Buslájew vergleicht die „Muromsker Legende" mit den Liedern der alten Edda von Sigurd und mit slawischen Sagen, und Alexander Weselówskij vergleicht sie mit der Sage von Rognar Lodbroke. Ein fliegender Drache als Verführer von Frauen ist nicht allein in Rußland eine der populärsten Figuren der Volkslegenden. Der Drachenkampf ist in Volkssagen ein häufiges Motiv. Drachenkämpfer gab es unter den Heiligen (heiliger Georg) sowohl wie unter den Bogatyri wie Dobrýnja Nikítitsch. Das Märchen von Dobrýnja kennt auch das Wunderschwert des Recken Agrikas, mit dem Peter den Drachen tötete. Auch





43. Miniatur aus der „Erzählung von Batús Heereszug".

die weise, ahnungsvolle Jungfrau Fewrónija mit ihren rätselhaften Worten und Handlungen gehört in die Welt der Volkssage. Neben den „bösen Weibern" findet man im Schrifttum manchmal solche weise Frauen wie die Königin von Saba in den Salomonischen Apokryphen und wie die russische Fürstin Olga in Chronikenlegenden. Sie stammen aus den Volkslegenden. Fewrónija nimmt im Kreise der weisen Frauen einen der ehrenvollsten Plätze ein. Ihre „Heiligkeit" kommt erst später. Die Erzählung darüber, wie Fewrónija ihren Bräutigam findet, hat etwas von einem Roman. Der alte Buchgelehrte verstand es nicht, von der Liebe eines Mädchens zu erzählen oder Romane zu schreiben. Er kannte nur die Liebe treuer Frauen (Jarosláwna in der „Mär von der Heerfahrt Ígors", die Gattin in „Zadónschtschina", Fürstin Eupraxia in der Erzählung von Batús Rjazaner Heereszug). Auch die Geschichte von Fewrónija und Peter ist eine Verherrlichung der Gattenliebe, aber sie sieht einem Roman sehr ähnlich. Buslájew hatte vollkommen recht, als er Fewrónija in die Reihe der weisen Jungfrauen weltlicher Legenden stellte, welche die Helden mit ihrer Liebe belohnten.

Fewrónijas Roman ist noch dadurch interessant, daß die Fabel ein soziales Moment aufweist: ständische Ungleichheit steht dem Liebespaar im Wege. Anfangs muß die Bauerntochter Fewrónija des Fürsten ständische Vorurteile überwinden, und dann haben die Gatten zusammen gegen den Klassenhochmut der Bojaren zu kämpfen. Die Erzählung gibt eine treue Darstellung der sozialen Verhältnisse im alten Rußland. Im russischen Schrifttum gibt es wenige literarische Werke, die das Problem der Klassengegensätze so scharf sehen, wie es in der Erzählung vom Fürsten Peter und dem Bauernmädchen Fewrónija geschieht. Außerdem wirft die Erzählung die politische Frage von der Fürstengewalt und den Bojaren auf, die sie im Sinne der Selbstherrschaft löst.

Die Erzählung von Peter und Fewrónija ist durch ihre Ideologie und durch ihren Stil, der legendar-märchenhafte und realistisch-genrehafte Elemente vereinigt, interessant. Ihre Sprache ist schlicht, lebhaft, echte Umgangssprache, mit starker Neigung zum Dialog.

XX. LITERARISCHE GESAMTÜBERSICHT.

Hiermit können wir die Betrachtung der Literaturdenkmäler, die vor der Mitte des 17. Jahrhunderts entstanden sind, schließen. Ich habe selbstverständlich bei weitem nicht alle Werke von künstlerischer Bedeutung behandelt: das russische Mittelalter besaß eine sehr reiche Literatur. Ich wollte nur eine synthetische Darstellung der wichtigsten literari-

schen Stile und Gattungen geben. Natürlich habe ich mich dabei auf die charakteristischsten Denkmäler beschränken müssen.

Wir haben gesehen, daß die altrussischen Schriftsteller die Vertreter kulturell höherstehender Schichten waren: Geistliche, Mönche, Fürsten, Bojaren und Gefolgsleute. Zu denselben Schichten gehörte auch der altrussische Leser, aber da kommen noch die Kaufleute und Vorstadtsiedler hinzu. Kulturelle Mittelpunkte hatten sich gebildet, in denen sich vorzugsweise das literarische Leben konzentrierte. Das waren in erster Linie die großen Städte, dann Klöster und endlich die Fürstenhöfe.

Die Fürsten hatten meist in ihrem Gefolge Berufssänger, die zuweilen, besonders in der Kijewer Rusj, fremder, oft warägischer Abstammung waren. Man hat festgestellt, daß am Hofe des Fürsten Jarosláw skandinavische Skalden, Sigwat und Harald gelebt haben, und von ihnen sind sogar einige Lieder auf uns gekommen. Die Sänger verherrlichten die Fürsten. Unter ihnen gab es künstlerisch begabte Persönlichkeiten, die sich, wie der Sänger Boján oder der Verfasser der „Mär von der Heerfahrt Ígors", gut auf Politik verstanden.

Die literarischen Werke spiegeln die Psychologie und Ideologie verschiedener Gesellschaftsklassen, und zwar mit allen Schattierungen, die sich aus ihrer Zugehörigkeit zu einer bestimmten Zeitperiode oder zu einem bestimmten Territorium ergaben, wieder.

Zwei große Stilarten, eine kirchliche und eine weltliche, haben wir kennen gelernt, und ihre Verzweigungen in verschiedenen Literaturgattungen verfolgt. Wie auch zu erwarten war, hat die Tatsache, daß sie zu gleicher Zeit nebeneinander bestanden zu Wechselwirkungen geführt, wobei es dem kirchlichen Stil meistens gelang, die Oberhand zu gewinnen. Die Schicht der Leute, die lesen und schreiben konnten, stand unter der unmittelbaren Einwirkung der Kirche, und der kirchliche Stil stützte sich auf das vorherrschende Element der altrussischen Bildung. Doch konnten wir uns überzeugen, daß der weltliche Stil keinesfalls ein blutleeres Anhängsel des kirchlichen Stils war. Die weltlichen Interessen einzelner gesellschaftlicher Gruppen bestimmten logischerweise die Themen und den ganzen Stil der weltlichen Literatur, die quantitativ und qualitativ der kirchlichen ebenbürtig war.

Wenn man das altrussische Schrifttum überblickt, so merkt man bald, daß es im großen ganzen ein lebenstreues realistisches Gepräge trägt. Der alte Buchgelehrte wurde meist unmittelbar durch das Leben zum Schaffen angeregt. Es sind vorwiegend wirkliche Geschehnisse und lebendige Menschen, die ihm für sein Schaffen den Stoff geben.

Durch die künstlerische Formung, die die Personen und Geschehnisse erfuhren, wurden sie typisiert. Man kann behaupten, daß das Typische und Ideale stets das Individuelle und Konkrete überwiegt, d. h. wirkliche Geschehnisse werden nicht mit allen ihren realen Eigentümlichkeiten dargestellt, sondern werden schematisch nach einer allgemeinen typischen und idealen Norm stilisiert: so wird eine historische Person mit allgemeinen Zügen ausgestattet, von denen man denkt, daß sie zum Typus eines Weisen, eines Heiligen, eines Fürsten, eines Kriegers usw. gehören. Im alten Rußland wurde das Leben von alten Sitten und strengen Regeln beherrscht, selbst das Denken war dogmatisch, normativ, und die Literatur handelte vorwiegend vom Typischen und Idealen. Doch gab es keine literarischen Typen im eigentlichen Sinne des Wortes; der Buchgelehrte konnte sich noch nicht zur künstlerischen Verallgemeinerung der Wirklichkeit erheben.

Der ideologische Gehalt der „Typen" wird natürlich durch die allgemeine Weltanschauung des altrussischen Schriftstellers, durch seine Auffassung des Guten und Bösen bedingt. Im Bewußtsein des Verfassers lebt die Vorstellung von zwei entgegengesetzten Welten, der göttlichen und der teuflischen. Der alte Buchgelehrte ist überzeugt, daß alles entweder nach



Gottes Willen oder auf Eingebung des Satans und der Teufel geschieht. Seine Geschichtsphilosophie beruht sozusagen auf einer religiös-metaphysischen Vorstellung vom Leben. Durch sie ist seine Auffassung von den Ereignissen, die er zu schildern hat, und teilweise auch das fabulöse und psychologische Element seiner Erzählung bedingt. Die Gestalten werden nach dem Prinzip des Kontrastes (Christ und Heide, Heiliger und Peiniger, Gerechter und Bösewicht) geschaffen und antithetisch gruppiert.

Das Erbauliche in der Literatur erfreute sich zu jener Zeit einer großen Beliebtheit. Gewöhnlich ließ sich der altrussische Schriftsteller in seinem Schaffen von einer „Tendenz" leiten. Das didaktische Element ist ein Grundzug seiner Schriften. Am meisten kommt es ihm auf die Propaganda von religiös-ethischen Ideen an. Alle diese Eigenschaften kommen im verschiedenen Grade, je nach dem Stil und dem Stoff des betreffenden Werkes, zum Vorschein.

Die künstlerischen Mittel der altrussischen Literatur weisen einige Besonderheiten auf, die aus derselben psychologischen und ideologischen Quelle wie der Didaktismus kommen. Die altrussische Literatur gebraucht gern solche Mittel, wie ein „ahnungsvoller Traum", „Lobreden", „Verherrlichung", „Gebet" und „Klagegesang". Besonders charakteristisch sind für das altrussische Schrifttum die beiden letzten. Statt eines einfachen Monologs spricht die dargestellte Person ein Gebet, das sie ad hoc geschaffen hat, und gibt auf diese Weise ihren Gefühlen Ausdruck. Manchmal wird das Gebet in Handschriften durch einen Titel hervorgehoben. Klagegesänge sind in der altrussischen Literatur ebenso häufig wie Gebete. Ein inbrünstiges Gebet wird gewöhnlich von Seufzern und Tränen begleitet. Doch läßt der russische Buchgelehrte seine Helden auch sonst viel seufzen, Tränen vergießen und jammern. Es wird sehr selten gelacht, als ob man stets des strengen Gebotes gedächte, daß das Lachen eine Sünde sei, daß es Gott nicht gern sehe, wenn Menschen scherzen und sich freuen. Nicht nur wenn man einen Toten beweint oder über den tragischen Untergang eines Menschen klagt, vergießt man Tränen, sondern bei jedem wichtigen nervenerschütternden Ereignis. Intensive Erlebnisse finden fast immer in Tränen ihren Ausdruck. Melodramatische Tränenergüsse machen die Werke rührend und weinerlich (vgl. die Comédie larmoyante des 18. Jahrhunderts). Daher der Klagegesang als Stilfaktor. Mit der Zeit verwandelte sich der Klagegesang aus einem Stilfaktor in eine selbständige literarische Gattung.

In Byzanz kannte man eine literarische Form des Klagegesanges (θρῆνος). Man denke an das Apokryph „Das Klagelied Jeremiä". Auch die russische Literatur pflegte diese Gattung. „Die Mär von dem Untergang des russischen Landes" ist vielleicht auch ein Klagegesang, obwohl manche Gelehrte der Meinung sind, daß sie einem andern Werk als Einleitung diente. Auch die Erzählung von der Einnahme Konstantinopels geht in einen Klagegesang über (vgl. besonders die chronistische Fassung vom Jahre 1512). Und endlich zeigt der „Klagegesang von der Eroberung und Verheerung des Moskauer Reiches" ihn als selbständige Gattung. Es ist Lyrik in Prosa und gehört zu derselben Gattung wie z. B. „Der Klagegesang des Heeres", ein historisches Lied von Iwán dem Schrecklichen.

Der altrussische Schriftsteller war sich dessen wohl bewußt, daß die Poesie eine künstlerische Gestaltung der Wirklichkeit sei. Kyrill Túrowskij weiß, daß Chronisten und Sänger bestrebt sind, das „mit Worten zu schmücken", was sie von Heeren und Kriegen gehört haben. Die Einleitung zu der „Mär von der Heerfahrt Ígors" überrascht durch die kritischen und feinen Gedanken über die verschiedenen Stilarten der literarischen Darstellung. Sehr früh schon sind die Schriftsteller in ein bewußtes Verhältnis zur formalen Seite ihres Schaffens getreten.

Die häufigen Entschuldigungen vor dem Leser, die sich zuweilen bis zur Selbsterniedrigung steigern, zeugen davon, daß die Schriftsteller sich der Schwierigkeiten ihres Berufs



sowohl wie der Verantwortung, die er mit sich brachte, bewußt waren. Es gab noch keine literarische Kritik, aber die Schriftsteller grübelten darüber nach, wie man schreiben sollte, und sprachen von Zeit zu Zeit ihre Gedanken über die Theorie des künstlerischen Schaffens aus.

Gewöhnlich legten die Buchgelehrten besonders großen Wert auf den Aufbau und die harmonische Disposition ihrer Werke. Wenn sie einmal von der Hauptrichtung ihrer Erzählung abwichen, machten sie selbst darauf aufmerksam und beeilten sich, „zum vorigen zurückzukehren".

Der Verfasser der „Sage von Boris und Gleb" (vielleicht Jakob der Mönch) macht z. B. in einer Handschrift aus dem 12. Jahrhundert eine solche Bemerkung: „Aber ich will nicht viel darüber sprechen, um vor lauter Vielschreiberei das Wesentliche nicht zu vergessen; was ich angefangen habe, das will ich auch zu Ende erzählen." Der Schriftführer Iwán Timoféjew (erstes Drittel des 17. Jahrhunderts) ist unbefriedigt von seinem unförmlichen Werk und vergleicht es witzig mit einem zugeschnittenen, aber noch nicht zusammengenähten Gewande oder mit einem Kleid, das vor Alter in Stücke zerfällt.

Kyrill Túrowskij (12. Jahrhundert) unterscheidet schon deutlich die verschiedenen literarischen Gattungen seiner Zeit: „Chronisten und Sänger" einerseits, Hagiographen und Prediger andererseits. Dieselbe Parallele finden wir auch bei Epiphanios dem Weisen (15. Jahrhundert) im Leben des Stephan von Perm. In dem sogenannten Uspénskij Zbórnik (12. Jahrhundert) verglich der unbekannte Prediger die Heldentaten der Märtyrer mit einem Kampf der Krieger und verstand es, stilistische Züge der kriegerischen Erzählungen schematisch zu charakterisieren. (Nun stehen sich die Truppen gegenüber; sie sind in voller Rüstung, die Waffen funkeln, sie senden Wolken von Pfeilen; überall fließen Ströme von Blut; Menschen fallen wie Halme bei der Ernte usw.)

Die Arbeit der Buchgelehrten an der russischen Sprache ist eins der interessantesten Kapitel im literarischen Leben des alten Rußlands. Es galt, sich eine Literatursprache zu schaffen. Das Bedürfnis nach einer ausdrucksvollen, „poetischen" Sprache machte sich schon sehr früh geltend und wurde durch die Beobachtungen, die man an der Sprache der literarischen Vorbilder aus Byzanz und den südslawischen Ländern machte, noch gesteigert. Von diesen Vorbildern lernte man die künstlerische Rede. In einzelnen Fällen kann man bereits in den ersten Jahrhunderten des altrussischen Schrifttums bei den Buchgelehrten eine Kenntnis der Grammatik und der Rhetorik vermuten (selbstverständlich war sie nicht durch die Schule vermittelt, denn dort wurde diese Weisheit noch nicht gelehrt). Wenigstens gibt es im altrussischen Schrifttum eine Grammatik, die wahrscheinlich in Serbien übersetzt wurde, und die man, obwohl ohne genügenden Grund, Johannes von Damascus zuschreibt. Hier ist schon der Versuch gemacht, die Regeln der griechischen Grammatik auf die altslawische Sprache anzuwenden. Noch interessanter ist die Tatsache, daß in einem der ältesten Literaturdenkmäler, im Swjatosláw-Izbórnik vom Jahre 1073, ein Traktat von Georg Chúrowsk (Choeroboskós) über bildhafte Ausdrücke, d. h. über Tropen und Figuren enthalten ist. Man soll natürlich die Bedeutung solcher Tatsachen nicht überschätzen, aber zweifellos haben stilistische Fragen auch den russischen Schriftsteller beschäftigt.

Die am Anfang unvermeidliche Schwerfälligkeit der Rede wurde rasch überwunden, und schon in der ältesten Zeit lieben die Schriftsteiller mit einem schönen Wort sich großzutun. Daniel der Eingekerkerte (13. Jahrhundert) gefällt sich in einem Sichverflechten der Worte. Epiphanios der Weise (15. Jahrhundert) hat eine ähnliche Formel gefunden, um den zeitgenössischen rhetorischen Stil zu charakterisieren; er nennt ihn „Wortflechterei". In seiner Polemik mit Iwán dem Schrecklichen kritisiert Andréj Kúrbskij ironisch den Stil des Zaren. Der Verfasser der „Geschichte vom Kazáner Reich" (16. Jahrhundert) nennt sein





Werk „eine schöne, anmutige und neue Erzählung", und gibt der Überzeugung Ausdruck, daß er mit seiner Erzählung nicht nur Krieger ermutigen, sondern auch einfachen Leuten Freude machen wird.

Die angeführten Tatsachen zeigen, daß schon die altrussischen Schriftsteller für die künstlerische Form Verständnis hatten.

Dieselben Gesellschaftsschichten, die das Schrifttum pflegten, blieben auch mit der mündlich überlieferten Dichtung in Berührung, die nach unserer Vermutung in der vorstaatlichen Periode schon vorhanden war. Sie hat auch während der ganzen ältesten Zeit geblüht, und eine literarhistorische Betrachtung des altrussischen Schrifttums weist auf deutliche Spuren der Beeinflussung durch die mündlich überlieferte Dichtung hin. Wir haben den Einfluß der Volksdichtung an einer langen Reihe von Literaturdenkmälern verfolgen können, von „Der Mär von der Heerfahrt Ígors" bis zur „Sage von Peter und Fewrónija". Es gab selbstverständlich auch eine Beeinflussung der Volksdichtung durch das Schrifttum. Das literarische Leben beruht stets auf einem Nebeneinander mehrerer Gattungen und auf ihrer gegenseitigen Beeinflussung.



44. Russische Puppenspieler, Bärenführer und Tänzer. (Olearius.)

XXI. DIE ANFÄNGE DES DRAMAS.

In der mündlich überlieferten Dichtung unterschieden wir epische und lyrische Gattungen, unter denen die epischen (Heldenepos, Märchen, geistliches Gedicht) ein deutliches Übergewicht hatten. Im Schrifttum war die erzählende Prosa vorherrschend. Demnach richtete sich hauptsächlich das metrische und das prosaische Epos auf das gesamte literarische Schaffen vor Peter dem Großen. An zweiter Stelle steht die Lyrik, und erst an dritter das Drama.

Ein Drama im eigentlichen Sinne des Wortes, d. h. ein literarisches Werk in dramatischer Form, das zur Aufführung bestimmt ist, gab es damals noch gar nicht. Das alte Rußland kannte kein Theater, seine Entstehung fällt erst mit dem Beginn der nächsten Periode zusammen. Aber dramatische, von einem Text begleitete Handlungen waren von altersher bekannt.

Gewisse agrarische und allgemein-genrehafte Gebräuche sowie gewisse Spiele stellten eine mehr oder weniger entwickelte Handlung dar, die oft in mehrere Akte zerfiel und von darin geübten Leuten (einer Art von Schauspielern) aufgeführt wurde, wobei ein bestimmtes Ritual gewahrt blieb und die nötigen poetischen Stoffe herangezogen wurden. Dazu gehören die Gebräuche und Spiele während der Christwoche (swjátki), in der Vermummungen und Aufführungen stets gang und gäbe waren (der Bär und die Ziege; Zigeuner und Räuber usw.).

Den Skomoróchi fiel natürlich dabei die Hauptrolle zu. Die Texte zu diesen Aufführungen sind jetzt aufgezeichnet, aber es ist schwer zu sagen, welche von ihnen der älteren Periode zugerechnet werden können. Ferner boten Fastnachtswoche und Frühlingsanfang Gelegenheit zum dramatischen Spiel. Auch agrarisch-kultische Verrichtungen, wie z. B. das Säen der Hirse, und Reigenlieder haben den Charakter einer dramatischen Handlung. Die Hochzeitsgebräuche sind vom Volk zu einem Drama in mehreren Akten ausgesponnen worden, das im Laufe einiger Tage und an verschiedenen Orten (im Hause der Braut und im Hause des Bräutigams) gespielt wird. Nicht umsonst sagt das Volk auch heute noch „eine Hochzeit spielen" (sygrátj swádjbu). Das Szenarium und die Verteilung der Rollen bleiben unverändert und reichen im wesentlichen ins graue Altertum zurück. Man vermutet, daß das Hochzeitsritual in vornehmen und wohlhabenden Schichten ausgebildet wurde, dort, wo die Namen „Fürst", „Fürstin", „fürstliche Tafel", „Bojárin" und „Bojárinja" eine reale Bedeutung besaßen, und wo sich den Skomoróchi eine günstige Gelegenheit bot, ihre Kunst und ihre lustigen Späße zu entfalten. Drúžko (der Begleiter des Bräutigams) und Drúžka (die Begleiterin der Braut) werden mit Recht die Spielleiter des Hochzeitsdramas genannt. Jedem Akt der Handlung entspricht ein besonderer Liederzyklus.



45. Tanz, Spiel und Gesang. (Radziwill-Chronik.)

Ein Teil der mündlich überlieferten Dichtung besitzt also dramatische Form und dient als Text für kultische Handlungen. Die Keime des Volksdramas waren damit gegeben.

Das Schrifttum kannte nur den Dialog, der ein Bestandteil der Erzählung war. Dramatische Werke gab es nicht, weil es kein Theater gab. Die Geistlichkeit und die herrschenden Kreise im allgemeinen standen den theatralischen Aufführungen mit großem Mißtrauen gegenüber, sofern sie sie aus dem Leben und der Literatur von Byzanz und aus den Erzählungen der nach dem Westen Reisenden (nicht vor dem 15. Jahrhundert) kannten. Aber das Moskauer Reich, das bei offiziellen Feierlichkeiten nach großem Prunk strebte, entschloß sich dazu, eine dramatische Handlung kirchlichen Charakters zu gestatten. Das geschah erst im 16. bis 17. Jahrhundert. Am Gründonnerstag fand in der Kirche die Fußwaschung statt, wobei der Archijeréj (später der Patriarch) Christus, und andere Geistliche die Aposteln darstellten; als Text diente die entsprechende Erzählung aus dem Evangelium. Am Palmsonntag wurde der Einzug Christi in Jerusalem, an dem der Patriarch und der Zar teilnahmen, dargestellt. Die Handlung begann in der Kirche, wurde dann auf der Straße fortgesetzt und kehrte zum Schluß in die Kirche zurück. In beiden Fällen waren Geistliche als Schauspieler tätig, aber in der Zeremonie des Einzugs in Jerusalem wurden außer dem Zaren noch andere Personen (Schützen, ihre Kinder, Bojáren) zu der Handlung herangezogen, und auch die Straßenmenge nahm auf indirekte Weise an der Handlung teil. Es gab noch eine dritte kirchliche Handlung, diese verlangte außer Geistlichen auch Laienschauspieler (Chaldéi), welche die komischen Rollen zu spielen hatten. Das ist die sogenannte „peschtschnóje déjstwo", die Verbrennung der drei Jünglinge Hananja, Asarja und Misael im feurigen Ofen. Hier stehen wir schon an der Schwelle des Kirchen- und Schuldramas. Simeon Pólotzkij benutzt in seiner Komödie von König Nebukadnezar diese Ofenhandlung. Aber davon wird später die Rede sein.

Das sind die bescheidenen Anfänge des Theaterwesens, welche die griechisch-katholische Kirche in dieser Periode gestattete. Besondere dramatische Texte, eine ad hoc geschaffene dramatische Literatur gab es überhaupt nicht. Hier hat die mündlich überlieferte Dichtung den Vorteil, daß gewisse Ereignisse, die zur Dichtung Anlaß gaben, mit kultischen Handlungen und mit Spielen verbunden waren.

XXII. ALLGEMEINES SCHLUSSWORT.

Die synthetische Betrachtung des Mittelalters der russischen Literatur ist zu Ende. In dieser Periode lebte Rußland im Zeichen der morgenländisch-christlichen, der byzantinischen Kultur. Das war die Grundlage, auf der Rußland seinen eigenen Kulturstil aufbaute. Die kirchliche Orthodoxie (prawoslâwije) und die Selbstherrschaft (samoderžâwije) hielt man für die höchsten Prinzipien dieser Kultur.

Das kulturelle Leben konzentrierte sich in einigen großen Städten, und infolge verschiedener historischen Bedingungen ging die Hegemonie von einer zur andern über. In den ersten Jahrhunderten standen an der Spitze des russischen Staatswesens Kíjew und Nówgorod, in den folgenden Jahrhunderten Wladímir und Moskau. Obwohl in Territorien und Fürstentümer zerfallen, bewahrte Rußland doch seine staatliche und kulturelle Einheit. Sein Leben und seine Literatur sind letzten Endes ein klar umrissener Erscheinungskreis.

Die Kultur des russischen Mittelalters trägt natürlich einen vorwiegend religiös-kirchlichen Charakter, aber in der Literatur hat auch das weltliche Element weiten Spielraum gefunden.

Die Literatur ist durch zwei große Gruppen vertreten. Erstens durch die mündlich überlieferte Dichtung, die ihrem Ursprunge nach die älteste, ihrem Inhalte nach die reichste und in künstlerischer Hinsicht die wertvollste ist. Sie war imstande, den mannigfaltigsten Bedürfnissen zu entsprechen: in ihr spiegelte sich das Historische und das Genrehafte, das Allgemeine und das Persönliche, Geist und Leben wider; sie ist zu gleicher Zeit lehrhaft und unterhaltend. Die zweite Gruppe ist das Schrifttum, das teils kirchlich, teils weltlich ist, dessen beste Leistungen auf dem Gebiet der erzählenden Prosa liegen, wo eine solche Perle wie „Die Mär von der Heerfahrt Ígors" leuchtet.

Um die literarischen Stile und Gattungen deutlicher zu zeigen und um die Erscheinungen des literarischen Lebens nicht von dem Milieu, das sie erzeugt hat, und von den natürlichen Bedingungen ihrer Entstehung und Weiterentwicklung abzulösen, habe ich die mündlich überlieferte Dichtung und das Schrifttum einzeln charakterisiert. Alles, was ich bisher dargelegt habe, läßt sich in folgendem knappen Schema zusammenstellen:

A. Die mündliche Dichtung.

a) Die kultische Dichtung.
  1. Zaubersprüche.
  2. Die kultische Lyrik (religiöse und genrehafte).

b) Die außerkultische Lyrik.

c) Das Heldenepos:
  1. Bogatyríbylinen,
  2. Historische Lieder,
  3. Genrehafte Novellen.

d) Das Märchen:
  1. Phantastische Märchen,
  2. Tiermärchen,
  3. Novellenartige Märchen.

e) Die religiöse (christliche) Dichtung:
  1. Die mündlich überlieferte Legende,
  2. Das geistliche Gedicht.

B. Das Schrifttum.

a) Der kirchliche Stil:
  1. Der apokryphe Stil,
  2. Der hagiographische Stil.

b) Der weltliche Stil:
  1. Die didaktische Erzählung,
  2. Die historische Erzählung,
  3. Die publizistische Erzählung,
  4. Die genrehafte Erzählung.

Im Schrifttum muß man mit den kirchlichen Gattungen beginnen und mit den weltlichen schließen, in der mündlich überlieferten Dichtung ist es gerade umgekehrt.

Verschiedene Gesellschaftsklassen nahmen an der Schöpfung literarischer Werte teil. Summarisch gesprochen: das Schrifttum lag fast gänzlich in den Händen der Aristokratie, der kulturell höher stehenden und jedenfalls lese- und schreibkundigen Leute; die mündliche Dichtung dagegen drang leicht in die Volksmasse ein und scheint zum Teil in ihr geschaffen worden zu sein; sie ist demokratischer als das Schrifttum. Bei genauer Betrachtung zeigt es sich selbstverständlich, daß manche Gattungen mit der einen, andere mit einer andern Gesellschaftsklasse enger verknüpft sind. Die schriftlich überlieferten Werke kirchlichen Stils und die geistlichen Gedichte sind zum größten Teil Schöpfungen der Geistlichkeit, die kriegerische Erzählung und das Heldenepos wurden vom ritterlichen Dienstadel gepflegt; dem städtischen Bürgertum verdanken die genrehaften Novellen ihre Entstehung; die kultische Dichtung, die Lyrik, das Märchen sind beweglicher und setzen einen mannigfaltigen Bestand von Schöpfern und Vortragenden voraus. Eine ständisch-klassenartige Lokalisierung ist sehr gut möglich und auch notwendig.

Es fällt aber erstens die allgemeine Beweglichkeit auf, das sozusagen Fließende des literarischen Materials, das dazu noch zum größten Teil anonym ist, und zweitens das Kollektive des Schaffens. Die Schriftwerke wurden immerfort abgeschrieben und geändert. Die mündlich überlieferte Dichtung ist allen Zufälligkeiten, die mit der mündlichen Verbreitung verbunden sind, ausgesetzt. Zuweilen hat es den Anschein, als ob die alte Literatur wie ein leicht schmelzender Stoff sich in einem halbzerschmolzenen Zustand befinde und nur ab und zu in einer kristallischen Form erstarre. Und noch mehr! Auf allen Gebieten geht der Prozeß der Wechselwirkungen vor sich. Erstens innerhalb der Grenzen jeder Gruppe. Im Schrifttum kann man den Einfluß der Gattungen und Stile aufeinander verfolgen, wobei die kulturelle Umgebung dem kirchlichen Stil günstig war. In der mündlich überlieferten Dichtung wurden die Grenzen zwischen den Gattungen und Stilen noch viel leichter verwischt, weil sie auf mündlichem Wege überliefert wurden (Bylína und Märchen, Bylína und geistliches Gedicht z. B.). Zweitens fand dauernd (in Thema und Stil) eine wechselseitige Beeinflussung zwischen Schrifttum und mündlich überlieferter Dichtung statt. Der Einfluß des Schrifttums auf die „Volksdichtung“ wird durch eine Reihe unleugbarer Tatsachen bezeugt (geistliche Gedichte schließen sich eng an das Schrifttum an, die Bylínen weisen eine Fülle hagiographischer und apokrypher Motive auf). Auch der Einfluß der mündlich überlieferten Dichtung auf das Schrifttum ist eine Tatsache, die nicht mehr zu bestreiten ist. Der künstlerische Wert der Schriftwerke wird durch die in ihr enthaltenen Elemente der Volksdichtung gesteigert.

Wenn wir das oben angeführte Schema näher betrachten und uns daran erinnern, was wir früher vom kirchlichen Ritus gesagt haben, so fällt der innere Zusammenhang zwischen den beiden Rubriken auf, der auf eine gemeinsame schöpferische Quelle zurückführen





46. Medusenkampf in der „Alexandria". Miniatur.

läßt. So können Zaubersprüche heidnischen und halbchristlichen Ursprungs mit kirchlichen Gebeten in Zusammenhang gebracht werden; die kultische Lyrik, die religiöse wie die genrehafte, welche die ländlichen Feste, Hochzeiten und Begräbnisse begleitet, erfüllt dieselbe Funktion wie die kirchlichen Gesänge, die das kirchliche Ritual bei Festgottesdiensten, bei der Trauungs- und Bestattungszeremonie begleiten. Die mündlich überlieferte Legende und das geistliche Gedicht haben denselben Ursprung wie die Heiligenleben, Apokryphen und Legenden des Schrifttums; das Heldenepos spielt in der mündlichen Dichtung dieselbe Rolle wie eine schriftliche Erzählung des weltlichen Stils; das Märchen fällt zum Teil mit der Erzählung des Schrifttums (Erzählungen von der Art der „Alexandria", „Stephanít und Ichnilát") zusammen, aber als Ganzes genommen bildet sie so wie die außerkultische Lyrik eine selbständige Gattung der mündlich überlieferten Dichtung.

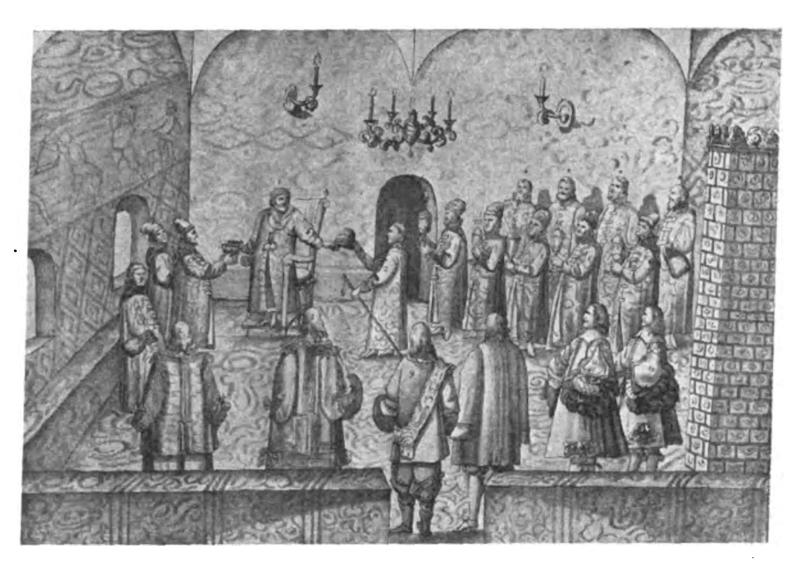
Demnach können wir mit gutem Grund das literarische Leben der betrachteten Periode als einheitlichen Prozeß auffassen. Zum Schluß läßt sich die allgemeine Betrachtung des ganzen literarischen Materials in folgendem synthetischen Schema darstellen:

I. Die kultische Dichtung:
 1. Zaubersprüche und Gebete.
 2. Die kultische Lyrik (die mündlich überlieferte und die kirchliche).
II. Die außerkultische Lyrik.
III. Apokryphen, schriftlich überlieferte Legenden und Heiligenleben. Die didaktische Erzählung. Die mündlich überlieferte Legende und das geistliche Gedicht.
IV. Chronographische Sagen. Bogatyríbylinen und historische Lieder. Die kriegerischen und die publizistischen Erzählungen. Genrehafte Erzählungen und mündlich überlieferte Novellen in Versen und in Prosa.
V. Märchen und phantastisch-abenteuerliche Erzählungen (wie die „Alexandria") oder Erzählungen, in denen Tiere als Mitwirkende auftreten wie die Erzählung von „Stephanít und Ichnilát".
VI. Die dramatische Handlung in volkstümlichen und kirchlichen Gebräuchen.

Obwohl die altrussische Literatur nur die Anfangsstufe der russischen Literatur ist, ist sie doch das Erzeugnis einer gewissen Meisterschaft, die bereits ihre eigene Technik ausgebildet hatte.

Das trifft sowohl auf das Schrifttum als auch auf die mündlich überlieferte Dichtung zu. Hier wie dort treten deutlich die künstlerischen Stile und Gattungen hervor. Die stilistischen Knotenpunkte sind untereinander mit verschiedenen Fasern verknüpft, und das literarische Leben fügt sich zu einem recht komplizierten Muster zusammen.

Trotz des langsamen Tempos der kulturellen Entwicklung hat das literarische Leben eine durch kulturhistorische Ursachen bedingte Entwicklung erlebt. Die älteste Periode

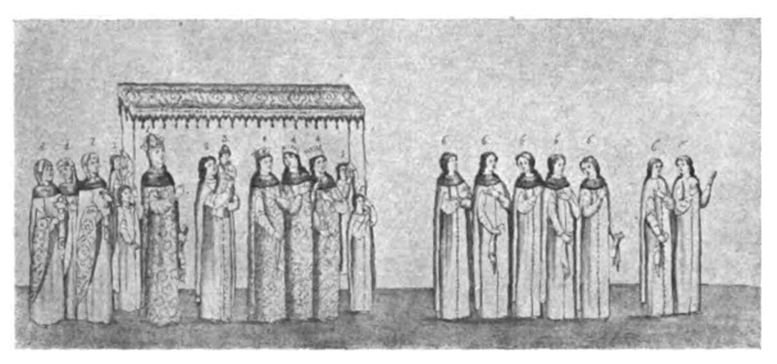


47. Zar Alexéj Michájlowitsch empfängt und bewirtet die kaiserliche Gesandtschaft (24. 4. 1662).

(Nach Meyerberg.) 1. Zar. 2. August v. Meyern. 3. Horatius Wilh. Kalutschi. 4. Bojaren. 5. Kanzler Lopuchin. 6. Fürst Iwán Alexéjewitsch Worotýnskij. 7. Fürst Michail Dolgorúkij. 11. Sekr. Mich. Hamer. 12. Biogr. Rud. Stornow. 9. Dolmetscher. 10. Geistlicher der Gesandtschaft.

(bis zur Mitte des 13. Jahrhunderts) hat ihre charakteristischen Besonderheiten, die in der Moskauer Periode von andern Zügen verdrängt wurden. Eine lange Reihe von Tatsachen läßt uns vermuten, daß die Kíjewer Rusj vor der Tatareninvasion (13. Jahrhundert) auf der Höhe ihrer kulturellen und literarischen Entwicklung stand. Man spürt überall Jugend und Frische. In jugendlichem Drang wollten die Intellektuellen des Landes sich fremder (orientalischer und zum Teil auch westlicher) Schätze bemächtigen und nach ihrem Vorbild eigene schaffen. Berufsmäßige Sänger und Dichter tauchten auf. Es wurde eifrig übersetzt. Es entstanden einheimische Chroniken, Pateríks, historische Erzählungen. „Die Mär von der Heerfahrt Igors" zeugt von dem hohen Fluge des dichterischen Schaffens. An Fürstenhöfen, in Städten und Dörfern wimmelt es von Sängern und Gudtzý (Musikanten, Gudók eine dreisaitige Geige), von Skomoróchi und Báchari. Man preist die Fürsten und singt den Ruhm der Bogatyrí. Es wird unterhaltend gesungen und erzählt sowohl von wirklich Geschehenem als von frei Erfundenem. Nachdem Rußland sich vom Tatarenjoch befreit hat, bildet es das Moskauer Reich und fühlt sich stark und stolz. Die hochmütige Idee vom dritten Rom hing in den Lüften. Die Kirche und die Zaren hypnotisierten durch prunkvolle Zeremonien das Volk. Im Bestreben, sich der errungenen Werte bewußt zu werden und das Erreichte zu befestigen, suchen die Moskauer Ideologen Kulturschätze in eine Hand zu vereinigen und Grundsätze zu kodifizieren (Tschétji Minéi, Domostrój). Der religiöse Gedanke gerät in Gärung. Kühne Ketzer tauchen auf. Die Hagiographie beginnt wieder zu blühen, und sie schmückt sich mit „Wortflechtereien". Das geistliche Gedicht entfaltet sich. Die kriegerische Erzählung treibt neue Zweige und schmiedet ihren eigenen Stil. Die Publizistik entsteht. Das Heldenepos wird zu Zyklen zusammengestellt. Historische Lieder werden in großer Anzahl geschaffen. Die Lyrik wird durch soziale Motive belebt. Als Ergebnis der ganzen Bewegung werden der literarischen Entwicklung neue Wege angebahnt.

Unter dem Druck neuer kultureller Einwirkungen sank die ganze Kultur, die vor Peter dem Großen bestanden hatte, und besonders die altrussische Literatur in die niedrigeren Stände herab und bildete den Grund, der von späteren Schichten bedeckt wurde. Doch das Alte stirbt nicht beim Erscheinen des Neuen: auf manchen, sogar auf sehr bedeutenden Gebieten bleibt es lebendig und tätig. Das Christentum lebt als Kulturelement bis zur Periode der revolutionären Gottlosigkeit. Manche ideologische Anschauungen der Moskauer Rusj machten sich später in der Ideologie der Konservativen, insbesondere der Slavophilen geltend (z. B.



48. Feierlicher Zug der Zarin Maríja Iljínišna Milosláwskaja (Alexéjs Gemahlin) zur Kirche.

(Nach Meyerberg.) 1. Zarin. 2. und 3. Hofmeisterin mit dem Zaréwitsch. 4. Schwestern der Zarin. 5. und 6. Bojarentöchter. 7. Dienerin der Zarin für den Mittagstisch. 8. Bojarinnen.

die Idee von der Eigenartigkeit des russischen Kulturtypus und von dem inneren Zusammenhang der Orthodoxie mit dem Selbstherrschertum). Die alten russischen Städte und Dörfer (besonders im Norden) zehren noch heute von den alten Schöpfungen: dort stehen alte Kirchen, diese Denkmäler der Baukunst und Malerei, alte Lieder werden gesungen, Märchen erzählt, Bylínen vorgetragen, Denkmäler des alten Schrifttums gelesen (eine lange Zeit noch aus Handschriften). Das Alte hat sich oft unberührt in Volkssitten und auf einer niederen Kulturstufe erhalten. Außerdem befruchtet die mündlich als auch die schriftlich überlieferte Dichtung nach dem Gesetz der Erhaltung der schöpferischen Energie die russische Literatur bis zu unseren Tagen. Es ist eine wahrhaft lebendige Vergangenheit, reich an kulturellen und künstlerischen Werten.

Trotzdem die Führer des kirchlichen und überhaupt des kulturellen Lebens eine ausgesprochene Tendenz zur Absonderung und Abgeschlossenheit zeigten (besonders natürlich gegen den lateinischen Westen), stand die altrussische Literatur, sowohl die schriftlich wie die mündlich überlieferte, in regem Verkehr mit den Literaturen anderer Völker. Ganze Zweige können für international gelten; dazu gehören Apokryphen, Legenden, Märchen, zum Teil auch die hagiographische und erzählende Literatur. Man war sich dieser Beziehungen nicht immer bewußt, und die Blicke richteten sich nach alter Gewohnheit mehr nach dem Osten. Im Gesichtskreis der Buchgelehrten standen das Slawentum, Byzanz und der ferne legendenhafte Orient. Der Westen wurde in konventionell-schematischen Umrissen als ein ketzerisches und geradezu gefährliches Land gezeichnet. Doch der Gang des wirtschaftlichen und sozialen Lebens verlangte eine Erweiterung und Erneuerung der kulturellen Grundlage. Dieses konnte durch dauernden Verkehr mit dem Westen erreicht werden. Darin bestand die historische Aufgabe der folgenden Periode.

Zweites Kapitel.

DIE NEUE RUSSISCHE LITERATUR

von der Mitte des 17. Jahrhunderts bis zu den sechziger Jahren des 18. Jahrhunderts (Im Zeichen des Europäismus).

I. DIE SOZIALEN UND KULTURELLEN VORAUSSETZUNGEN.

Im Kulturleben Rußlands lassen sich drei Epochen unterscheiden. Die Epoche der altrussischen Kultur im Zeichen von Byzanz ist uns bereits bekannt. Die zweite Kulturepoche verläuft im Zeichen des Europäismus, der zur altrussischen Kultur in Gegensatz steht; doch bei seiner Aneignung wollte man die russische Eigenart wahren. Gewissermaßen als Synthese der mit-

einander im Kampf liegenden Kräfte entstand die Adelskultur Rußlands. Ungefähr in den Beginn der vierziger Jahre des 19. Jahrhunderts kann man den Anfang der dritten Kulturepoche legen. Ihre Bedeutung besteht in der Schaffung einer neuen, demokratischen Kultur. Die politische und soziale Revolution des Jahres 1917 hat die Tendenzen dieser Epoche bloßgelegt; doch ist der Prozeß noch nicht abgeschlossen.

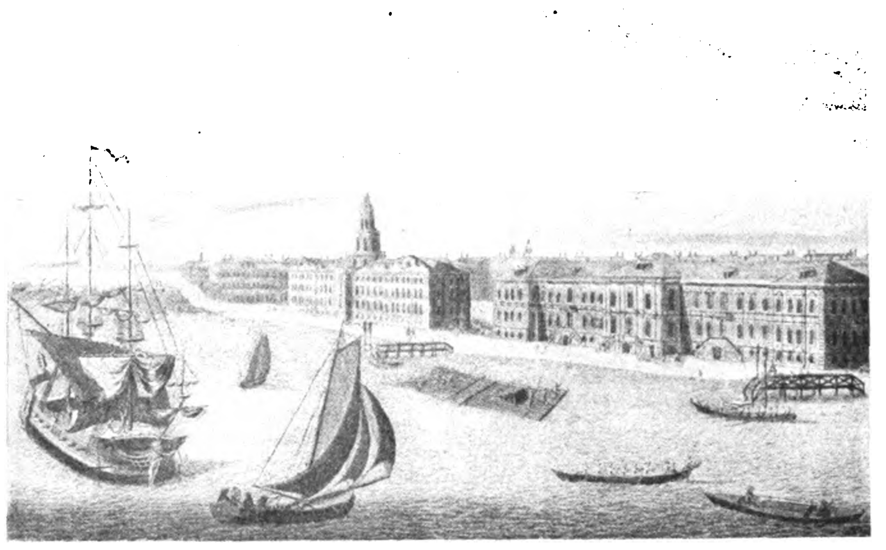


49. Deutsche in Moskau 1661. (Nach Meyerberg.)

Die Geschichte der neuen russischen Literatur setzt bereits Mitte des 17. Jahrhunderts ein. Ausgehend von dem Wechsel der Kulturepochen und den autogenen Merkmalen der literarischen Evolution, lassen sich in ihrer historischen Entwicklung folgende vier Perioden feststellen. Die erste Periode umfaßt ein ganzes Jahrhundert — von der Mitte des 17. Jahrhunderts bis zu den sechziger Jahren des 18. Jahrhunderts; es lassen sich in ihr zwei Stadien unterscheiden, deren zweites mit der Zeit der Reformen Peters des Großen beginnt. Die zweite Periode erstreckt sich von den sechziger Jahren des 18. Jahrhunderts bis zu den vierziger Jahren des 19. Jahrhunderts und zerfällt ebenfalls in zwei Abschnitte: der erste geht bis Púschkin, der zweite umfaßt die Púschkinzeit selbst. Die genannten Perioden gehören der zweiten Kulturepoche an. Die dritte Periode kann man mit den vierziger Jahren des 19. Jahrhunderts beginnen lassen und sie bis zu den achtziger Jahren des gleichen Jahrhunderts weiterführen; die sechziger Jahre sind der Scheidepunkt dieser beiden Abschnitte. Zur vierten Periode schließlich kann man die Zeit von den neunziger Jahren des 19. Jahrhunderts bis zur Gegenwart rechnen, und hier bildet die Revolution von 1917 eine Trennungslinie für zwei Abschnitte. Die dritte und vierte Periode gehören der dritten Kulturepoche an. Wir wollen zunächst bei der ersten Periode der zweiten Kulturepoche haltmachen.

Schon in der Mitte des 17. Jahrhunderts macht sich deutlich bemerkbar, daß Rußland neue, historische Bahnen einschlägt: unter Einwirkung verwickelter ökonomischer und sozialpolitischer Ursachen wandte sich damals das Land dem Westen zu. Peter d. Gr. organisierte gebieterisch diese schon lange bestehende Bewegung und trieb sie unablässig vorwärts. Seine reformatorische Tätigkeit hat die Arbeit seiner Vorläufer in den Schatten gestellt und ist der Nachwelt als die wahren Propyläen zur neuen Geschichte Rußlands, als der „Triumphbogen", durch den es in eine neue Lebensepoche eingetreten ist, in Erinnerung geblieben. Peter hat Rußland eine neue Hauptstadt gegeben, er hat die Petersburger Geschichtsperiode begonnen und ist selbst zum historischen Symbol des beginnenden Europäisierungsprozesses geworden.

Schon vor dem gab es „Westler", die eine Steigerung der wirtschaftlichen Macht Rußlands durch Entwicklung des Handelskapitals anstrebten. Um die ökonomische Produktivität des Landes zu heben, führte Peter I. erzeugende und verarbeitende Fabrikindustrie ein und unterstützte auf jede Weise den Handel, insbesondere den Außenhandel. Ausländer, allgemein „némtzy" (Deutsche) genannt, gewannen auf das Wirtschaftsleben Rußlands starken Einfluß: in Moskau entstand noch vor Peter ein eigenes Deutschenviertel, die „nemétzkaja slobodá". Aber trotzdem blieb auch nach Peter Rußland vorherrschend ein ackerbautreibendes Land. In politischer, sozialer und kultureller Hinsicht bekam es aber allmählich ein neues Antlitz. Es entstand ein Staat von europäischer Art. Die Stände und Klassen des moskowitischen Staates waren nominell die gleichen geblieben, aber ihr spezifisches Gewicht war ein anderes geworden. Die Bauernschaft bildete das Gros der Bevölkerung, ebenso wie der Ackerbau die Grundform der Volkswirtschaft. Ein großer Teil lebte unter dem Joch der Leibeigenschaft und in Vasallenabhängigkeit. Ihre Wirtschaftslage



50. Ansicht von St. Petersburg um 1753. Stich von Grigórij Katschálow.
Newa mit Winterpalast und Akademie der Wissenschaften.

blieb eine sehr schwere, da sie den Hauptteil der Steuerlasten zu tragen hatte. Sie hatte also auch keinen Grund, Peter ein gutes Andenken zu bewahren. Die Städter, d. h. die Kauf- und Handelsleute, erhielten eine neue Organisation (Bürgermeisterkammern 1699, Magistrate 1720, Einteilung in zwei Gilden) und eine Reihe von Privilegien, unter anderem: Befreiung der Gildenbürger vom Heeresdienst und das Recht der Fabrikanten, Bauern zu besitzen. Der Adel gliederte sich schon vor Peter in den alten Stammadel, der allmählich seine politische Bedeutung einbüßte, und in den Dienstadel (Služilyje), der später „Schljachétstwo“ genannt wurde. Durch die „Rangordnung“ von 1722 fixierte Peter die Stellung des „Schljachétstwo“. Der Adel tat Heeres- und Zivildienste und genoß dafür in bezug auf Boden und Bauern besondere Rechte. Er war die privilegierte Kaste, eine Militär- und Administrativklasse, war Grund- und Leibeigenenbesitzer. In seinem Interesse wurde das Gesetz über die Erbgüter erlassen und statt der Land- und Hofsteuer die Kopfsteuer für die Bauern eingeführt.

Auch die kulturelle Volksschichtung wurde schroffer, weil das Kulturleben des Landes bedeutend reicher und intensiver geworden war. Schon die Moskauer Zaren hatten ihre Blicke nach Europa gewandt. Peter, der selbst nach dem Auslande reiste, erhob Auslandsdienstreisen für Lernzwecke zum System. Mehrere Dutzend Russen, junge und alte, nahmen auf des Zaren Befehl im Ausland Aufenthalt, um dort Schiffahrt, Wissenschaften, Manufakturwesen und Handwerk kennenzulernen.

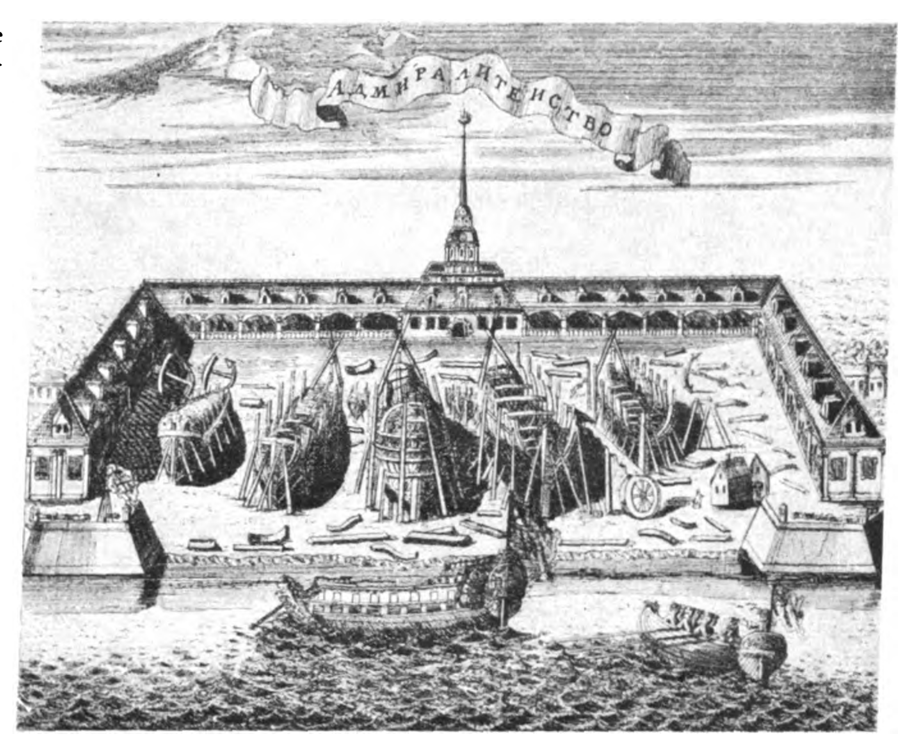


Всякій человѣкъ в писмѣ поучанія,
во службу Бгу измлада ѿданія.
Кто бо учится слогинь съ охотою,
языки ины рѣчитъ добротою.
Угодство люде в мудрости содѣетъ,
пріятство оный вездѣ возимѣетъ.
Лѣнивыя же за праздность біются,
грѣхи творити всегда да блюдутся.

51. Eine Seite aus Polykárps Fibel, Moskau 1701.

Bildung und Lebensweise wurden von Grund auf umgestaltet. Das alte Rußland war sehr arm an Schulen gewesen. Das gebieterische und majestätische Moskau, dieses dritte Rom, stand in seiner Bildung bedeutend hinter den Städten des südwestlichen Rußlands und vor allem hinter Kíjew zurück. Im 14. Jahrhundert entstand die ukrainische Nation. Ihre historischen Schicksale gestalteten sich anders als die des moskowitischen Rußlands. Nachdem sich der Süden und Südwesten vom Tatarenjoch erholt hatten, begannen sie unter Polens und Litauens Einfluß schnell ihre Bildung zu entfalten. Mitte des 16. Jahrhunderts finden wir bereits ein neues, nach polnischem Vorbild organisiertes Schulwesen. An seiner Spitze stand die Kíjew-Mogiljánsker Akademie, ein vom Metropoliten Peter Mogíla 1631 gegründetes Kollegium. Damit gab es in Rußland eine zwar noch konfessionell und scholastisch gebundene Hochschule, aber immerhin bereits eine Hochschule, die auf der Grundlage der lateinischen und teilweise auch der griechischen Bildung Kenntnisse im Umfange des Triviums und Quadriviums der mittelalterlichen Schulen des Westens vermittelte. Die Geschichte zwang auch Moskau, sich Kíjew zum Vorbild zu nehmen. Nach langem Kampf entstand

1687 in Moskau die Slawonisch - griechisch-lateinische Akademie. Ferner verweltlichte Peter d. Gr. die Bildung, um sie mit der des Westens auf gleiche Stufe zu heben. Neben der bestehenden Kirchenschrift wurde ein weltliches Alphabet eingeführt. Peter hatte anfangs gehofft, die Slawonisch-griechisch-lateinische Akademie würde für den Kirchendienst, den Zivildienst, den Heeres-, Bau- und Medizindienst Leute ausbilden können. Wie zu erwarten, gingen diese Hoffnungen nicht in Erfüllung (die Slawonisch-griechisch-lateinische Akademie entfaltete sich vielmehr zur Moskauer Geistlichen Akademie) und so mußte der Reformator einen anderen Weg einschlagen, mußte weltliche Schulen schaffen, die sich streng utilitäre, von der Epoche der Reformen in den Vordergrund gerückte Aufgaben setzten (Schiffahrts-, Rechen-, Artillerie-, Ingenieur- und Medizinschulen). Geplant war die Gründung einer Akademie der Wissenschaften mit Universität und Gymnasium. Dieser Gedanke wurde dann auch ein Jahr nach dem Tode Peters 1726 verwirklicht. Nach des Feldmarschalls Mínich Plan entstand 1731 der „Suchopútnyj Schljachétskij Kórpus", eine Ritterakademie, die u. a. auch der Dichter Sumarókow besuchte. 1755 wurde für die Kinder der Adligen und der Nichtadligen die Moskauer Universität gegründet, die eine wichtige Pflanzstätte der russischen Bildung wurde. Die Veränderungen, die sich im Kulturleben Rußlands im Laufe eines einzigen Jahrhunderts vollzogen, sind wahrhaft erstaunlich. Obwohl die Buchdruckerkunst schon seit der Zeit Iwáns des Schrecklichen bestand, machte doch das alte Rußland nur selten von der Buchdruckerpresse Gebrauch. Erst im 17. und insbesondere im 18. Jahrhundert gelangte das Druckwesen zu stärkerer Entfaltung. Die Zahl der gedruckten Bücher wuchs. Unter anderem wurden auf Veranlassung der obersten Gewalt oder doch jedenfalls unter ihrem Schutze fremdsprachige Bücher aus allen Wissensgebieten ins Russische übersetzt. Es erschienen auch periodische Schriften (am 2. Januar 1703 die erste Nummer der Petrinischen „Nachrichten über Kriegs- und andere Angelegenheiten"). Allmählich legte sich Rußland eigene Zeitungen und Zeitschriften zu. Es entsteht das Theater, zunächst das Schultheater (in Kijew, dann in Moskau), später das Hoftheater und schließlich das öffentliche. Schon 1672 belustigte Pastor Johann Gottfried Gregori den Zaren Alexéj Michájlowitsch und dessen Hof durch theatralische Vorführungen. Peter war bemüht, dem Theater öffentlichen Volkscharakter zu verleihen: auf dem Roten Platz im Mittelpunkt Moskaus wurde ein Komödienhaus errichtet, und die Johann Christian Kunsttruppe, durch Russen ergänzt, begann in der Christwoche 1702/03 ihre Vorstellungen. Durch Ukáz der Kaiserin Elisabeth vom 30. August 1756 wurde das Staatstheater als „Russisches Theater zur Vorführung von Tragödien und Komödien" begründet.



52. Die Admiralität in St. Petersburg. Stich von Ja. Rostówtzew.

Schließlich unterlagen auch die verschiedenen Lebensformen wesentlichen Änderungen. Peter d. Gr. kümmerte sich ganz besonders hierum, indem er Abendgesellschaften veranstaltete und eine Verfügung über die „freien Assembleen" in den Häusern der Bürger erließ. Um den Russen die Aneignung der europäischen Umgangsformen zu erleichtern, wurden auf Regierungsbetreiben aus dem Deutschen zwei Bücher



53. Johann Gottfried Gregori.

übersetzt und zum Teil kompiliert: „Beispiele, wie allerhand Komplimente zu schreiben sind" (1708) und „Der Jugend ehrlicher Spiegel oder Anweisung für den alltäglichen Umgang" (1717). Noch zwei weitere Bücher ähnlichen Inhalts übersetzte Magister Paus ins Russische: „Das goldene Büchlein von den Anstandssitten" („De civilitate morum" des Erasmus) und „Bücher über die Töchtererziehung". Die Resultate zeigten sich alsbald. Der Adel verzichtete auf den Bart, legte „deutsche" Kleider an und stülpte sich die Puderperücke auf den Kopf. Der Russe war von jetzt an nicht mehr vom „Németz" oder dem „Basurmán" (Muselmann) zu unterscheiden. Der Prozeß der Europäisierung wirkte selbstverständlich auch auf die Entwicklung des ideologischen Denkens ein. Vor allem zersetzten sich die Grundlagen der religiösen Weltanschauung, da die Gedankenarbeit der alten Intelligenz sich hauptsächlich gerade auf dieses Gebiet konzentrierte. Das Mittelalter und das byzantinische Christentum machten dem europäischen Humanismus Platz. Es begann für Rußland die Epoche der Renaissance.

Schon die Kirchenbewegung unter dem Patriarchen Níkon war offizielle Revolution, Bruch mit der alten Religiosität des 16. Jahrhunderts. Das Kirchenschisma war unvermeidliche Folge. „Ketzer" tauchten einer nach dem andern auf (Chworostínin, Tweritínow). Die Notwendigkeit, zwischen dem alten Glauben und der neuen, im Grunde rationalistischen Wissenschaft wählen zu müssen, schuf geradezu Seelenkrisen. Um den hochgebildeten Geistlichen Theophán Prokopówitsch († 1736) scharte sich die erste „Gelehrteninnung", ein Kreis der neuen Intelligenz, in dem wir den Dichter Antióch Kantemír, den Historiker W. N. Tatíschtschew und den deutschen Gelehrten Siegfried Bayer erblicken. Prokopówitsch darf vielleicht als Deutschenfreund bezeichnet werden; nennt er doch Deutschland wegen der hohen Entwicklung der Wissenschaften und Künste und wegen der Ordnung in seinem politischen und öffentlichen Leben die Mutter aller Länder, die Fahne aller Reiche, die erste Fürstin Europas. Die fortschrittlichsten Ideen der europäischen Wissenschaft finden in dieser Gelehrteninnung ihre überzeugtesten Anhänger. Schon spricht man in Rußland vom „Jus naturale", von den philosophischen Ansichten eines Bacon, Descartes, Leibniz und Christian Wolff. Bereits brachte Rußland einen Gelehrten von europäischem Rang, M. W. Lomonósow, hervor. Das wissenschaftliche Denken dieses Christian Wolff-Schülers verblüfft durch seine enzyklopädischen Kenntnisse, durch seine methodische Strenge und den umfassenden philosophischen Schwung. Seine wissenschaftlich-realistische Weltanschauung baut er bereits auf der Naturwissenschaft auf, zu ihrer Grundlage macht er die „Kunst der Gewißheit" (d. h. des wissenschaftlichen Experimentes) und das „freie Philosophieren", wobei er bestrebt ist, logische Deduktion und Empirismus, Glauben und Wissen miteinander auszusöhnen und die Wissenschaft gewiß und nützlich zu machen. Als religiöser Denker war Lomonósow Deist in der Art Newtons. Sozialpolitisch sah er sein Ideal in dem aufgeklärten Staat, der den Bürgern Legitimität und Gerechtigkeit verbürgt, verwirklicht und förderte zugunsten der breiten Volksmassen den Gedanken an den friedlichen Kulturfortschritt. Durch Lomonósow, diesen großen Auserwählten des bäuerlichen Rußlands, ging mit der Weltkultur des Westens die junge russische Zivilisation feierliches Ehebündnis ein.

So entstand also von der Mitte des 17. bis zur Mitte des 18. Jahrhunderts in Rußland ein neuer Kulturstil nach europäischem Vorbild. Die neue Kultur war vorläufig weder besonders stark noch in sich gefestigt. In langwieriger Arbeit hatte sie die neuen Elemente zu verarbeiten und mit den alten zu verschmelzen. Übrigens erfaßte die neue Kulturbewegung die verschiedenen Standes- und Klassengruppen. Zu den hervorragenden Schriftstellern gehörten nicht nur der Adelige Sumarókow, sondern auch Männer geistlichen Standes wie Simeón Pólotzkij und Theophán Prokopówitsch, der Popensohn Tredjakówskij und der Bauernsohn Lomonósow. Den Grundton verlieh dem Kultur- und Literaturleben selbstverständlich die herrschende Klasse. Tatsächlich aber entwickelte sich das literarische Leben gleichzeitig in mehreren



54. Peters des Großen Sieg über Karl XII. von Schweden bei Poltáwa, 8. 7. 1709. Mosaik aus Lomonósows Werkstatt.

Schichten. In der ersten Periode lassen sich drei solche Schichten unterscheiden. Zwei von ihnen setzen die Traditionen des „literarischen Altertums" fort: es ist das die mündliche Poesie der fast ausnahmslos noch immer analphabetischen Volksmassen und die Literatur der zwar lesekundigen, aber noch wenig kultivierten Schichten; wir wollen diese letztere als kleinbürgerliche Literatur bezeichnen. Den obersten Rang nimmt die neue Literatur, die Literatur europäischen, des klassizistischen Stils ein. Um jedoch eine richtige Vorstellung von dem literarischen Leben als Ganzes zu bekommen, müssen wir vorerst, wenn auch kurz, auch die zwei anderen Literaturschichten charakterisieren.

II. DIE MÜNDLICHE POESIE.

Das leseunkundige „Volk" bemächtigte sich voll und ganz jener Schätze der mündlichen Poesie, die von verschiedenen Klassen des alten Rußlands, immerhin jedoch unter seiner unbedingten Beteiligung geschaffen wurden und großenteils stets Volksgut waren. Nach Einführung eines stehenden Heeres traten an die Stelle der Družina-Pjewtzý die Soldatensänger. Allmählich verschwanden auch die Skomoróchi, doch konnte man sie Anfang des 18. Jahrhunderts noch hören. Der alte Typ der Kaliki perechóžyje lebte weiter in den Pilgern, Wallfahrern und blinden Bettlern. Dieses in Christi Namen umherstreifende Altrußland, die Soldaten und die Bauernschaft erwiesen sich als Bewahrer und teilweise auch Schöpfer der mündlichen Poesie. Selbstverständlich läßt sich auch in bezug auf die von mir hier charakterisierte Periode schwer mit voller Bestimmtheit sagen, welchen Umfang damals diese mündliche Poesie hatte. Immerhin aber liegen uns einige Angaben hierüber vor; wir haben sogar einige datierte Niederschriften.



55. Eine russische Trauung. Farbiger Stich nach F. Karnéjew von X. Wagner.

Die dokumentarischen Daten, die sich auf das 17. Jahrhundert und die erste Hälfte des 18. Jahrhunderts beziehen, gestatten die Behauptung, daß das volkstümliche Rußland in dieser Epoche jene Lebensformen fast gänzlich unberührt bewahrte, von denen die kultische Poesie zehrte (Volksfeste, Hochzeits- und Beerdigungsbräuche, Beschwörungen usw.), und daß alle Gattungen der außerkultischen Poesie traditionell weiterbestanden. Die alten Werke der mündlichen Poesie wurden nicht mechanisch, sondern schöpferisch erhalten und weitergegeben. Das lyrische Lied, das Heldenepos, die Genrenovelle, das historische Lied, das geistliche Gedicht und das Märchen leben im Volke, indem sie von Mund zu Mund gehen und selbstverständlich mehr oder weniger einer weiteren Bearbeitung unterliegen. Nebenher entstehen auch neue Werke der gleichen Gattungen und des gleichen Stils.



56. Ein Strelitze.
Stich von J. B. Le Prince.

Die erhalten gebliebenen Niederschriften der Volksdichtung aus dem 17. und 18. Jahrhundert gestatten bis zu einem gewissen Grade ein Urteil darüber, welche epischen Stoffe in dieser Periode am populärsten waren. Es sind dies die Kijewer Helden mit Iljá Múrometz an der Spitze, und sehr häufig kehrt die Episode vom „Räuber Nachtigall" wieder. Es ist ausschließlich traditionelles Material. In der Mitte des 18. Jahrhunderts entstand jedoch die Byline „Die Heirat von Peresmjákins Neffen", deren Stoff der „Historie vom russischen Matrosen Wasílij Koriótskij entlehnt ist. Der eigentliche Zyklisierungsprozeß scheint erst im 18. Jahrhundert zum Abschluß gekommen zu sein. Das historische Lied ist ein gutes Echo der Zeitereignisse. Ein Kreis von Volksdichtungen schloß sich um Gestalt und Taten Peters d. Gr. Durch sie wird der zweite Abschnitt der ersten Periode charakterisiert. Die ideologische Färbung dieser Lieder entspricht jener Zerschichtung in den Massen dieser Epoche. Der Reichtum an mündlichen Überlieferungen in den Liedern wie den Prosalegenden zeugt von dem tiefen Eindruck, den der Zar dadurch auf die Massen ausübte, daß er das Bartrasieren und das Tragen deutscher Kleidung vorschrieb und dem Volke schwere Lasten und Arbeiten aufbürdete. Daneben gibt es geschichtliche Lieder, die mit der üblichen Poetisierung von der Geburt und den ersten Lebensjahren Peters, vom Strelitzenaufstand, von der Nonnenweihe der Zarin Eudokia, vom Tode des Zaren, vor allem aber von seinen Feldzügen und Kriegen berichten. Interessanterweise bekommt die Gestalt Peters im historischen Lied nicht selten Ähnlichkeit mit der Gestalt Iwáns des Schrecklichen. Diese Lieder von Peter, insbesondere von den kriegerischen Ereignissen seiner Regierungszeit, entstanden vor allem im soldatischen (teilweise im Kosaken-) Milieu. Von jetzt an wird überhaupt der Soldat in den Augen des Volkes zu einer geachteten Gestalt, er wird zum Helden von Anekdoten



57. Peter der Große. Stich von A. Allard um 1721.
Dem unbekannten Maler diente ein Gemälde Knellers (1700) als Vorlage.

und Genremärchen. Die historische Entstehungszeit läßt sich bei den Märchen von Peter d. Gr. bestimmen, da sie in Niederschriften aus den Jahren 1745—1754 bekannt sind.

Auch das geistliche Gedicht wurde aufs neue belebt. Nach W. P. Adriánowa ist das beliebteste Volksgedicht, das von dem Gottesmann Alexéj, im 17. Jahrhundert entstanden. Dieser Gottesmann war der Patron des Zaren Alexéj Michájlowitsch. Einige geistliche Gedichte entlehnen ihre Motive neuen Buchquellen (so z. B. das Gedicht von der sündigen Mutter, das auf „Den Großen Spiegel" zurückgeht), während ein Teil der Gedichte unter den Raskóljniki und Sektierern entstand. Auffälligen Veränderungen unterliegt die Form der geistlichen Gedichte. Ihre Sänger standen stets belesenen Leuten und vor allem geistlichen Personen nahe. Und so eignen sie sich jetzt jene künstliche Versform („Wirschy") an, die seit dem 16.—17. Jahrhundert in den südwestlichen und darum auch in den Moskauer Schulen gepflegt und überhaupt die literarische Versform Rußlands wurde. Die geistlichen Gedichte verwandelten sich in „Lobgesänge" und „Psalmen" von der Art der „Wirschy".

Weitere Schlußfolgerungen über den Zustand der mündlichen Dichtung im Laufe des von uns untersuchten Jahrhunderts gestattet uns das vorhandene Material nicht. Eines unterliegt keinem Zweifel, daß die Schöpferkraft, die sich in der mündlich überlieferten Dichtung des alten Rußlands angesammelt hatte, ihre aktive Bedeutung im literarischen Leben des neuen Rußlands beibehält.

III. DAS VOLKSBUCH UND DIE KLEINBÜRGERLICHE LITERATUR.

Die lesekundigen, aber verhältnismäßig wenig kultivierten Schichten besaßen ihre eigene Literatur, die man mit den Schlagwörtern „Volksbuch", „kleinbürgerliche Literatur" bezeichnen kann.



58. Bauern auf der Heimfahrt vom Markt. Nach dem Stich von Jean Bapt. Le Prince.

Sie war nach wie vor hauptsächlich handschriftlich und anonym. Notizen auf den handschriftlichen Bänden ermöglichen uns, ihren Leserkreis ziemlich genau zu bestimmen. Es sind dies Lesekundige der mittleren und untersten Klasse: Kaufleute, Kleinbürger, Kleinhändler, Gutsgesinde und Bauern.

Die genannte Literaturgattung setzte sich aus Werken von dreierlei Art zusammen: a) traditionsmäßig aus der alten Moskauer Periode erhalten gebliebene; b) in dem betreffenden sozialen Milieu neu entstandene und c) von den kulturellen Oberschichten übernommene.

Die schriftliche Tradition bestand selbstverständlich nicht lediglich in einer mechanischen Reproduktion des Überlieferten, sondern in einer gewissen Verarbeitung desselben. Nicht selten wurden Werke des alten Schrifttums in den Handschriften des 17.—18. Jahrhunderts unredigiert (die Erzählungen vom Hochweisen Akír, von Basargá, von Peter und Fewrónija u. a.). Interessant ist das Schicksal der mündlichen Dichtung, die in die Hände von Schreibkundigen geriet. Unwillkürlich bekamen die Bylinen Ähnlichkeit mit den Sagen, Mären, Erzählungen und sogar mit den Historien.



59. Brotverkäuferin. Nach dem Stich von Le Prince.

Das von uns charakterisierte soziale Milieu der Lesekundigen brachte auch selbständige Schöpfungen hervor, wobei man sich natürlich teilweise an alterprobte literarische Formen hielt, teilweise aber auch ein offenkundiges Hinneigen zu Neuem an den Tag legte, das eine Weiterentwicklung des Alten bedeutete. Die selbständige Erzählung ist durch einige hervorragende Werke vertreten, ihrem sozialen Inhalt nach an die mittleren Klassen der Gesellschaft gebunden.

Noch ganz im altrussischen Stil geschrieben sind zwei anonyme Erzählungen aus dem Kaufmannsleben: die Erzählung von Sáwwa Grúdtzyn und die in Versform abgefaßte Erzählung „Vom Leid-Ungemach".

Die Erzählung von Sáwwa Grúdtzyn ist in einigen Abschriften aus dem 17. und 18. Jahrhundert bekannt. Ihr liegt wahrscheinlich eine wahre Begebenheit zugrunde. Die Handlung beginnt in der Regierungszeit des Grischka Otrépjew im Jahre 1606. Der Held der Erzählung ist ein reicher Kaufmannssohn. Sáwwa bekommt von seinem Vater mehrere Handelsaufträge. Und nun beginnen für ihn eine Reihe von Abenteuern, wie sie für Kaufmannssöhne typisch sind. In der Usólsker Stadt Orjël läßt sich Sáwwa in dem Hause eines reichen und edelgesinnten Kleinbürgers nieder, wird durch dessen junges Weib in Versuchung

geführt und beginnt ein zügelloses Leben; er gerät unter die Soldaten; liegt krank darnieder, ist dem Tode nahe, bereut seine Sünden und geht ins Kloster.

Dieser im dämonologischen Plan nach dem Typ der Heiligenlegende entrollte rote Faden der Erzählung ist sehr reich mit historischen und genrehaften Einzelheiten ausgestattet, die in so großer Anzahl und mit solcher Meisterschaft geschildert sind, wie wir es in den altrussischen Erzählungen, selbst in den Erzählungen von der Juliane Lazaréwskaja, von Peter und Fewrónija noch nicht beobachten konnten.



60. Heimkehrende Händler. Nach dem Stich von Le Prince.

Die Erzählung vom Leid-Ungemach, nur in einer Handschrift aus dem Anfang des 18. Jahrhunderts erhalten, ist mehr weltlichen Charakters. Sie beginnt zwar mit einer vielleicht nicht ursprünglichen Einleitung im Kirchenstil. Neben dem wackeren Helden steht das personifizierte Leid-Ungemach, von dem auch in den Volksliedern gesungen wird. Der unbekannte Verfasser der „Erzählung vom Leid-Ungemach" hat einen kühnen Schritt gewagt — er benützte den Volksvers, der bisher nur den Zwecken der mündlichen Dichtung diente. Indem er Motive und Bilder aus der Buchliteratur und aus der mündlich überlieferten Dichtung geschickt kombinierte, schuf er ein originelles Werk im Stil der geistlichen Gedichte — eine Erzählung in Versform, die Vorläuferin der Verserzählungen Boratýnskijs und Púschkins. Um zu zeigen, „wie das Leid-Ungemach den wackeren Helden dazu brachte, Mönch zu werden", wählt der Autor als Helden einen jungen Menschen aus einer wohlangesehenen begüterten Kaufmannsfamilie, der nach seinem eigenen Willen leben wollte. So gerät er von der rechten Bahn; der Autor läßt ihn bereuen und zeigt als einzig rettenden Weg — das Kloster. Daß die angesehene Kaufmannschaft, die junge russische Bourgeoisie des 17. Jahrhunderts in der Literatur ihre Darsteller fand, ist unmittelbare Fortsetzung dessen, was sich schon in den altrussischen Denkmälern Nówgorods und Moskaus beobachten ließ. Aber die „kleinbürgerliche" Literatur spiegelt auch noch das Leben anderer Gesellschaftsgruppen wieder.

Sehr instruktiv ist die „Historie von dem russischen Edelmann Frol Skobéjew". Sie ist vielleicht Ende des 17. Jahrhunderts entstanden und wurde ursprünglich in den obersten Gesellschaftskreisen gelesen. Der Held der Erzählung ist ein armer Edelmann, der irgendwo im Bezirk Nówgorod unbebaute Ländereien besitzt und als geschickter und verschlagener Mann sich in Moskau als Sachwalter seinen Unterhalt verdient. Die Abenteuer des Frol Skobéjew mit primitiv erotischen Zügen sind lebendig und unterhaltsam. Im Vergleich zu den zwei vorhergehenden Werken hat die Erzählung von Frol Skobéjew ungezwungen weltliche Färbung: es fehlt nicht nur als psychologisches Motiv der übliche Hinweis auf die Ränke des Teufels, es fehlt auch jegliche Andeutung frommer Belehrung; die Streiche des Frol Skobéjew werden lediglich als unterhaltsame Anekdoten geschildert. Die Erzählung ist ein Musterbeispiel weltlicher Belletristik. Die Sprache nähert sich der lebendigen Rede, der Amts- und Gesprächssprache.

Zur weltlichen Erzählung der vorliegenden Art gehört auch die Komik und Erotik. Obwohl die Kirche und sogar die weltliche Macht (Verfügungen des Zaren Alexéj Michájlowitsch) auf jede Weise das Heitere und Lustige weiter bekämpften, so waren doch die komischen Erzählungen für die Russen des 17. Jahrhunderts durchaus nichts Neues. In dem Repertoire der Skomoróchi, im besonderen in den städtischen Novellen nahm der genrehafte, zuweilen anstößige Humor einen wichtigen Platz ein. Im 17. und 18. Jahrhundert wird das humoristische und erotische Genre wesentlich reichhaltiger. Die lustigen „facetiae" (Żarty) Polens brachten eine jenen literarischen Stimmungen Rußlands entsprechende neue Flut unterhaltsamer Lektüre. Die russische Renaissance hatte mit dem düsteren Asketismus des Mittel-



61. Königin Magdalene.
Ein Bastbildchen.

alters gebrochen, und schallendes Lachen herrschte nun ungestört in der Belletristik.

Eine Vorstellung von dieser Gattung geben: „Das Märchen vom Herrn und vom Knecht", das zum erstenmal mit Illustrationen im 17. oder sogar erst im 18. Jahrhundert in kirchenslawischer Schrift gedruckt wurde, „Die Erzählung vom Königssohn Balthasar" (Thema: böse Weiber), „Die Erzählung von dem Gaste, dem reichen und ruhmvollen Karp Sutúlow und dessen hochweisem Weibe", „Das Märchen vom Jüngling und der Jungfrau", „Die Legende vom Bauernsohn" usw.



62. Peter Goldschlüssel.
Ein Bastbildchen.

Zur kleinbürgerlichen Literatur zählten im Laufe der Zeit (hauptsächlich in der zweiten Hälfte der ersten Periode) schließlich auch Werke, die ursprünglich ihre Leserschaft in den obersten Gesellschaftskreisen hatten. Es befanden sich darunter sowohl übersetzte Erzählungen neuer Herkunft, die jedoch den alten, fromm-belehrenden Stil beibehielten („Der Große Spiegel", „Römertaten"), als auch Erzählungen im Stil der Abenteuer- und Ritterromane. In den handschriftlichen Sammelbänden des 17. und 18. Jahrhunderts findet man nicht selten außer Bylinen und außer der altrussischen Erzählung von Apoll aus Tyrus (die zu den „Römertaten" gehörte) Aufsätze aus dem „Großen Spiegel", die „Historie vom tapferen spanischen Ritter Venezian und der wunderschönen Königin Rentżywén", die Legende vom Königssohn Bowá, vom Peter-Goldschlüssel usw.

Die Erzählungen dieser Gattung, die eine Stilisierung der europäischen Abenteuer- und Ritterromane darstellten, traten zuerst in den obersten Gesellschaftskreisen auf, kamen aber sehr schnell zu den Kleinbürgern und nahmen den Charakter des „Volksbuches" an. Aus den Notizen der Handschriftenbesitzer läßt sich feststellen, daß die „Historien", die von Königssöhnen, Rittern und Kavalieren handeln, von der militärischen und zivilen Kleinbeamtenschaft, von Kaufleuten, Kleinhändlern und Bauern gelesen wurden.

IV. DIE LITERATUR DER OBERSCHICHT.

Die oberste Schicht der Literatur ist mit jenen Gesellschaftsgruppen verknüpft, welche die Träger der höchsten Bildung waren. Die literarische Bewegung der Epoche ist durch den allgemeinen Prozeß der Europäisierung soziologisch bedingt. Und zwar bietet der erste Abschnitt der vorliegenden Epoche ein Bild der Gärung. Im Laufe des zweiten Stadiums kristallisiert sich endgültig der große Stil — der russisch klassizistische — heraus.

Die neuen Bildungs- und Literaturformen entstanden in Südwestrußland und gelangten erst von dort nach Moskau.

Man fuhr fort, im hagiographischen Stil weiter zu gestalten. Ihm widmeten sich verschiedene Personen geistlichen Standes. Ein gewaltiges Werk schuf Dmítrij Rostówskij. Seine Lese-Menäen (1684—1705), die im Unterschied zu den Großen Lese-Menäen des Metropoliten Makárij (16. Jahrhundert) die Kleinen Lese-Menäen genannt werden, lehnen sich selbstverständlich an die Altmoskauer Überlieferung an, doch benutzte ihr Verfasser auch neue, „lateinische" Quellen. Diese belehrend und unterhaltend (stellenweise sogar poetisch) abgefaßten, jedoch in kirchenslawischer Sprache geschriebenen Menäen wurden schnell volkstümlich; aus ihnen schöpfte Alexander Herzen den Stoff zu seiner Erzählung von Fjodóra.

Doch wichtiger wurde die Vorherrschaft des weltlichen Stils. Vor allem die Belletristik war eine den Lesern schon längst bekannte erzählende Gattung. Rußland bekam über Polen, teilweise auch über Böhmen und Serbien und dann auch unmittelbar aus Westeuropa eine Unmenge neuer Belletristik.

Der Leser fand darunter vor allem Erzählungen in fromm-belehrendem Ton, die vollkommen mit dem herrschenden Stil der alten Zeit übereinstimmten: es waren das Sammelwerke wie die „Erzählung von den sieben Weisen", die ihrer Herkunft nach orientalisch, auf dem Umweg über Polen nach Rußland gelangte; wie der „Große Spiegel", der 1677 im Tschúdow-Kloster aus dem Polnischen übersetzt wurde, jedoch auf das „Magnum Speculum" des Johann Maier und noch weiter auf das „Speculum exemplorum" zurückgeht, und wie die „Römertaten", d. h. die „Gesta Romanorum", ebenso wie schließlich die aus dem Polnischen übersetzten „Apophegmata".

Eine besondere Gruppe bilden die Ritterromane in volkstümlicher Umarbeitung. Es gehören zu ihr die Abenteuer- und Liebesromane: „Tristan und Isolde", „Lancelot", „Die schöne Melusine", die Erzählungen von dem böhmischen Königssohn Brunswig, von dem tschechischen Königssohn Wasílij Zlatowlás, vom Fürsten Peter-Goldschlüssel, von Eudón und Bérfa, vom Franzel Venezian, vom Königssohn Bowá u. a. Einer dieser Romane, die Historie vom Kavalier Paris und der Königin Wien, wurde in syllabischen Knüttelversen übersetzt. Bekannt in mehreren Handschriften und Redaktionen ist sie, wie Prof. I. A. Schljápkin nachgewiesen hat, auf ein italienisches Poem Albanis zurückzuführen.

Einen wichtigen Platz in der Übersetzungsbelletristik der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts nehmen die sentimental-belehrenden Romane ein, die den sentimentalen Stil in der russischen Literatur vorbereiteten. Es sind dies die „Historie von der Jeanette", die durch Tugend und Reinheit aus einem Bauernweib zur Würde einer Marquise gelangte, der Roman „Die tugendhafte Sizilianerin oder die Abenteuer der Marquise Albelina", die „Historie vom englischen Grafen Hippolyt und der Gräfin Julia", „Das Leben Karls von Orleans und der Anibella" (der Übersetzer verspricht den Lesern, ihnen „Belustigung und Nutzen" zu bereiten, da dieses Buch „nicht nur leeren Zeitvertreib als vielmehr ungemeine Belehrung enthält") usw. Hierher kann man auch die Übersetzung des berühmten Romans von Fénelon über die Abenteuer Telemachs rechnen: von ihr gibt es Handschriften mit dem Übersetzungsdatum 1724; die gedruckten Ausgaben stammen aus den Jahren 1747, 1767, 1782 und Tredjakówskijs Übersetzung in Versform („Telemachída") aus dem Jahre 1766.

Die neue Belletristik verhieß den Lesern eine Unmenge Vergnügen. Was waren allein die Abenteuer wert! Der Leser konnte mit den Helden der Romane und Erzählungen alle Länder der Welt bereisen, selbst die entferntesten und exotischsten wie Indien, Brasilien, Syrien, Ägypten und Lappland. Er konnte mit spanischen, englischen oder französischen Kavalieren ungezwungenen Umgang pflegen. Der Phantasie wurde wie in einem phantastischen Märchen reichliche Nahrung geboten. Fremdes und schönes Leben, Ritter und Königssöhne, schöne Heldinnen, zarte Liebe, zuweilen auch schlaue Weibertücke (vgl. das uralte Motiv der „bösen Weiber"), unwahrscheinlichste Schicksalsfügungen und schließlicher Triumph der Tugend — das alles erschien ungewöhnlich neu und in höchstem Grade spannend.

Es ist wohl kaum daran zu zweifeln, daß die ersten Leser dieser Literaturgattung verhältnismäßig gebildet und Liebhaber unterhaltender Lektüre waren. Dann aber erweiterte sich der Kreis bedeutend (bis zu den lesekundigen Bauern hinab). In der zweiten Hälfte der ersten Periode begann eine offenkundige Demokratisierung der genannten Erzählungen, sie wurden entsprechender Umarbeitung unterzogen und wurden zu wirklichen „Volksbüchern", indes einige sich einfach in Märchen verwandelten. Zum Lieblingshelden des Märchens wurde der Königssohn Bowá (neben Jeruslán Lázarewitsch). Auch „Wasílij Zlatowlás" und „Ritter Larónt" sowie andere „Kavaliere" gerieten ins Märchen. Einige Erzählungen (oder doch zum mindesten ihr Stoffgebiet) wurden zu Theaterstücken umgearbeitet und schon in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts von der Vorstadtbevölkerung aufgeführt.

Der Übersetzungsroman machte die russische Literatur mit dem neuen Stil bekannt und gab dem selbständigen Gestalten Ansporn zu gleichartiger Betätigung. Die Petrinische Epoche war besonders günstig. Das Leben erhielt neues Gepräge. Die Angst vor dem Westen war überwunden. Rußland war Europa eingegliedert und begann im Ozean der europäischen Kultur aufzugehen. Der neue Held, der sein Leben in der Heimat beginnt, reist ins Ausland,





63. Russische Matrosen. Nach dem farbigen Stich von John Augustus Atkinson.
(Die rote, blaue oder weiße Schärpe diente zur Unterscheidung der Divisionen.)

um zu lernen und Handel zu betreiben (erinnern wir uns an den Petrinischen Merkantilismus), er gerät in den breiten Strom des fremdländischen Lebens und gibt sich gern der Willkür des Schicksals preis. Alle Wege stehen ihm offen. Die Phantasie flicht ein buntes Gewebe von Abenteuern. Dichtung geht vor Wahrheit. Das Leben verwandelt sich unwillkürlich in ein abenteuerliches Märchen. Die alte Erzählung (vom Typ des „Sáwwa Grúdtzyn" und des „Leid-Ungemach") straft den wackeren Helden wegen seiner Eigenwilligkeit und Verwegenheit. Der nationalen Eigenliebe des Lesers schmeichelnd, belohnt die neue Erzählung ihren Helden durch allerhand Erfolge: er fühlt sich überall zu Hause, Erfolge lassen auf sich warten. Nur eine ebenbürtige russische Heldin hat sich für ihn noch nicht gefunden: neben ihm stehen lauter Herakleen, Eleonoren, Dorotheen, Tyrrhen. Doch benimmt sich der russische Held inmitten dieser fremdländischen Frauen ebenso gut wie irgendein westeuropäischer „Kavalier": auch er hat die „Kunst der zarten Leidenschaft", die „ars amandi", erlernt. Personen und Situationen variieren mehr oder weniger. Doch bildet sich offenkundig eine Schablone und ein entsprechender neuer Stil heraus. Die Liebesepisoden und die Liebespsychologie werden sorgfältig ausgearbeitet. Der Verliebte schickt Briefe, die zuweilen mit Blut geschrieben sind, singt Lieder, Arien. Es bilden sich konstante Formeln für die Äußerung der Liebesgefühle. Von den Liebesabenteuern der Helden wird bald mit zarter Sentimentalität, bald mit offenkundiger Frivolität berichtet. Die Sprache ist gespickt mit Barbarismen und Neologismen; das altslawische Element der Büchersprache erstickt sichtlich unter einer Flut neuer Elemente der Umgangs- und Geschäftssprache.

Hierfür sind typische Musterbeispiele etwa die „Historie vom russischen Matrosen Wasílij Koriótskij und der wunderschönen Königin Iráklia aus dem Florentinerland", die „Historie vom russischen Edelmann Alexander", die „Historie vom russischen Kaufmann Johann und dem wunderschönen Mädchen Eleonora", die „Historie des Königssohnes Archilabon" u. a.

Ganz besonders typisch für den erzählenden Stil ist die „Historie vom russischen Matrosen Wasílij Koriótskij." Sie ist in drei Abschriften des 18. Jahrhunderts bekannt. A. N. Pýpin suchte zu beweisen, daß die fremdländische „Historie von Doltórn", die in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts bei uns auftaucht, der russischen Historie als Quelle diente. Eine Ähnlichkeit besteht zweifellos, doch betrifft sie nur den zweiten Teil der russischen Erzählung und ist auch hier nicht lediglich Kopie. Der Held ist der russischen Wirklichkeit entnommen, und der erste Teil der Fabel entfaltet vollkommen reale und glaub-

würdige Geschehnisse. Der Leser wird schnell in die Zeit der petrinischen Reformen hineinversetzt, junge Leute werden im Staatsinteresse ins Ausland entsandt und kommen zum erstenmal in unmittelbare Berührung mit dem Westen. Wasílij bittet selbst darum, daß man ihn, damit er sich besser in die Wissenschaften vertiefen könne, übers Meer entsende. In Holland lebt er im Hause eines angesehenen und reichen Kaufmanns. Der Hausherr weiß sogleich die Kenntnisse und Fähigkeiten Wasílijs einzuschätzen, er vertraut ihm mehr als allen seinen Angestellten und läßt ihn zu Schiff mit Waren nach England und Frankreich fahren. Schließlich eilt Wasílij nach dem „Russischen Europa". Unterwegs wird er von einem „unbezähmbaren Sturm" überrascht, das Schiff zerschellt, alle ertrinken, nur Wasílij wird auf eine große Insel verschlagen. Nun beginnt der abenteuerliche Teil der Fabel. Der Erzähler nützt alles aus, was er von Abenteuern anderer Helden wußte, und läßt seiner offenbar auch an russischen Märchen verfeinerten Phantasie freien Lauf. Von den abenteuerlichen Begebenheiten hingerissen, vergißt der Autor Wasílijs Vater, vergißt auch die „Russischen Europien" und umgibt den russischen Matrosen mit dem Glorienschein eines internationalen Helden. Der Autor versteht sich darauf, wirkungsvolle Episoden in den Vordergrund zu rücken und Mittel wie Ariengesang unter Harfenbegleitung zu benützen. In die Prosaerzählung werden syllabische Verse eingeschaltet. Die Sprache ist fast frei von altslawischen buchmäßigen Wendungen; der Wortschatz enthält viele Barbarismen, die in der petrinischen Epoche auftauchten (marschirowátj = marschieren, frunt = Front, schljúpka = Schaluppe, wékselj = Wechsel, kwartíra = Quartier, kamergér = Kammerherr, admirál = Admiral, minístry = Minister, pažý = Pagen, drabánty = Trabanten, kírka = Kirche, árija = Arie, árfa = Harfe, parólj = Parolę). Gerade diese „Historie" und nicht etwa die „Historie von Doltórn" wurde wahrscheinlich um die Mitte des 18. Jahrhunderts herum zu einer Byline „Die Heirat von Peresmjákins Neffen" verarbeitet, in welcher der Aufenthalt des Helden auf der Insel unter Räubern und seine Flucht von dort und die der gefangenen Fürstentochter geschildert wird.

Die Erzählung des neuen europäischen Stils wurde lange Zeit gleichzeitig mit dem altrussischen Schrifttum handschriftlich verbreitet. Ungeniert wurden Bylinen, Apokryphen, Heiligenleben, die alten und neuen Erzählungen von Kavalieren und Rittern nebeneinandergestellt. Schon allein hieraus ersieht man, daß trotz ihrer aristokratischen Herkunft die neue Erzählung allmählich ihre demokratische Leserschaft fand. Dieses soziale Milieu verlieh ihr ein eigenes Gepräge und näherte sie dem Märchen. Ohne Schwierigkeit konnte das Neue sich dem Alten verschmelzen.

V. DIE ANFÄNGE DES RUSSISCHEN KLASSIZISMUS. DIE LYRIK.

Die Herausarbeitung des klassizistischen Stils stand im engsten Zusammenhang mit der neuen Bildung, mit dem neuen Schultyp und machte zwei Entwicklungsstadien durch: das des scholastischen und das des französischen (orthodoxen) Klassizismus.

Schon die scholastische Schule des 17. Jahrhunderts hatte einen neuen Intelligenz- und Schriftstellertyp herangebildet. Rhetorik und Poetik gehörten nunmehr zu den Lehrfächern. Schon in der Schule hatten die Lernenden Theorie und Praxis zu verbinden. Die Schule spielte auf diese Weise die Rolle einer literarischen Werkstatt zur Heranbildung einer Reihe von Schriftstellern. Rhetorische und poetische Handbücher aus der Feder französischer, deutscher und polnischer Jesuiten überschwemmten damals Rußland. Klassizistische Züge treten in diesen ganz offen zutage. Besonders gilt dies von den Poetikbüchern des Deutschen Jacob Pontan (Spannmüller 1594) und des Italieners Donati (17. Jahrhundert). Die jesuitischen Handbücher dienten auch den russischen Theoretikern, vor allem der Moskauer und Kíjewer Akademie als Vorbild. Eine für seine Zeit hervorragende Arbeit verfaßte 1705 Theophán Prokopówitsch, als er noch Lehrer an der Kíjew-Mogiljánsker Akademie war. Sein Werk „De arte poetica" beeinflußte wiederum andere (z. B. Lawréntij Górka, Geórgij Konísskij usw.); von Geórgij Konísskij redigiert erschien es 1786 im Druck. Eine Tatsache von erstwichtiger Bedeutung war das Auftreten literarischer Versdichtung.





64. Theophán Prokopówitsch. Nach dem Stich von I. Tschéskij.

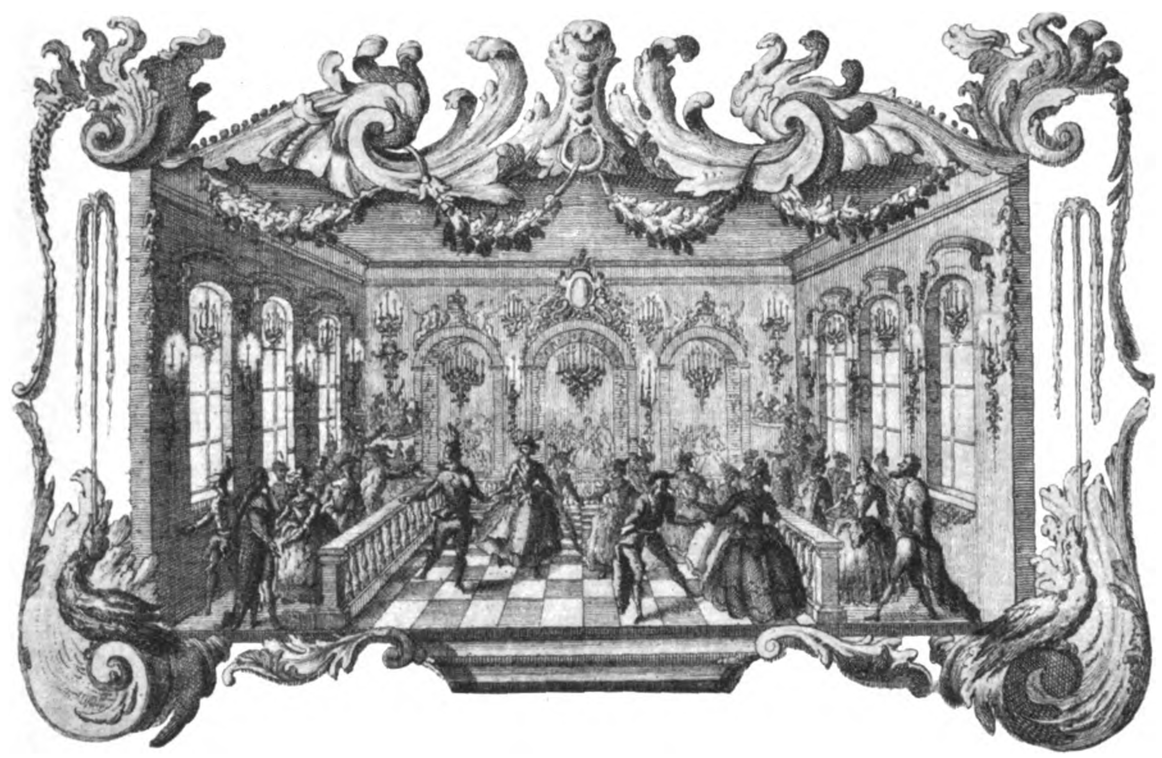
In der ersten Zeit versuchten die Dichter ohne Glück, sich die aus der griechisch-römischen Poesie bekannten Versmaße anzueignen. Mit besserem Erfolg machten sie sich in der Ukraine und dann auch in Moskau den polnischen syllabischen Buchvers, die „wírschy" mit dem der polnischen Sprache eigentümlichen weiblichen Reim zunutze. Der syllabische Vers hat sich ziemlich lange gehalten. Ihn benützten nicht nur alle Versmacher des 16.—17. Jahrhunderts (z. B. Simeón Pólotzkij) und nicht nur, wenn sie ihre Liebesarien schrieben, die Verfasser der „Kavalier-Erzählungen", sondern auch die neuen Literaten des 18. Jahrhunderts, wie der Satiriker Antióch Kantemír und W. K. Tredjakówskij. Jedoch wurden auch die Mängel des syllabischen Verses bei seiner Anwendung auf die russische Sprache und seine Unmusikalität erkannt. So trat die russische Versdichtung in die dritte Phase ein. Der russische Volksvers wie auch die deutsche Versdichtung, besonders die Geschichte Joh. Christ. Günthers, zeigten Tredjakówskij und Lomonósow den Weg zur Reform des russischen Verses. Tredjakówskijs Traktat „Neue und kurze Methode der russischen Versdichtung" (1735, 2. Ausgabe 1752) und M. W. Lomonósows „Brief über die Regeln der russischen Versdichtung" (1793) waren für den russischen Vers epochemachend: hier wurde zum erstenmal die Theorie der syllabisch-tonischen, der der „Naturbeschaffenheit unserer Sprache" am meisten entsprechenden Versdichtung gegeben.

Ein großes Ereignis im russischen Literaturleben war das Aufkommen der Buchlyrik als neue Literaturgattung, die dem altrussischen Schrifttum gänzlich fehlte. Schon im Laufe der ersten Periode gelangt die Lyrik zu bedeutender Entfaltung. Es war, als wenn das lyrische Pathos, das sich mit der Zeit angesammelt hatte, nur auf eine entsprechende Form gewartet hätte. Besonders in der Epoche der petrinischen Reformen und unmittelbar nach dem Tode des Zaren, als die Spannung der gesellschaftlichen Stimmung ganz besonders stark war, forderte die Psychologie lyrische Ergüsse.

Für die geistliche Lyrik (Lobgesänge und Psalmen) diente der Psalter als unerschöpfliche Quelle. Simeón Pólotzkij goß (1680) den Psalter in Verse um. Seine Psalmen erfreuten sich lange Zeit großer Volkstümlichkeit; sie wurden nicht nur gelesen, sondern auch nach Titóws Vertonung gesungen. Die hervorragendsten Dichter des Jahrhunderts (Kantemír, Tredjakówskij, Lomonósow, Sumarókow) wandten sich der Bibel und besonders der Psalmdichtung zu. Am wertvollsten sind die Psalmen Lomonósows, die in ihrer Art berühmte „Morgenbetrachtung" und „Abendbetrachtung" über die Majestät Gottes. Auch in seinen feierlichen Oden finden sich Spuren biblischen Einflusses (so wählte er unter anderem eine „Ode aus dem Buche Hiob"). Die geistliche Lyrik Lomonósows steht in engem Zusammenhang mit dem Deismus und mit seiner naturalistischen Weltanschauung.

Die Moralphilosophie bildete einen wesentlichen Bestandteil des allgemeinen Philosophierens. In der Art der didaktischen Lyrik schrieben Simeón Pólotzkij, Kantemír (Lieder gegen die Gottlosen, von der Gotteszuversicht, gegen den böswilligen Menschen usw.), Sumarókow (z. B. „Ode über die Eitelkeit der Welt") und andere. Sehr früh schon (seit Ende des 16. Jahrhunderts) entstand das feierliche Preislied und fand ungewöhnliche Verbreitung.

Auch der altrussische Dichter wandte sich gern mit Lobeserhebungen an die Mächtigen dieser Welt. Die Verhältnisse, unter denen im 17. Jahrhundert das Leben in Kíjew und Moskau dahinfloß, rückten die Bedeutung der Mezäne und angesehenen Persönlichkeiten bis zum Zaren hinauf in den Vordergrund. Schon die Kíjewer „Wirschy-Dichter" richteten sich nach den obersten Gesellschaftskreisen. An den Höfen gab es nach wie vor eigene beeidigte Dichter (z. B. Simeón Pólotzkij unter dem Zaren Alexéj Michájlowitsch). Die verschiedensten Ereignisse des öffentlichen wie des privaten Lebens dienten als Anlaß zu den verschnör-

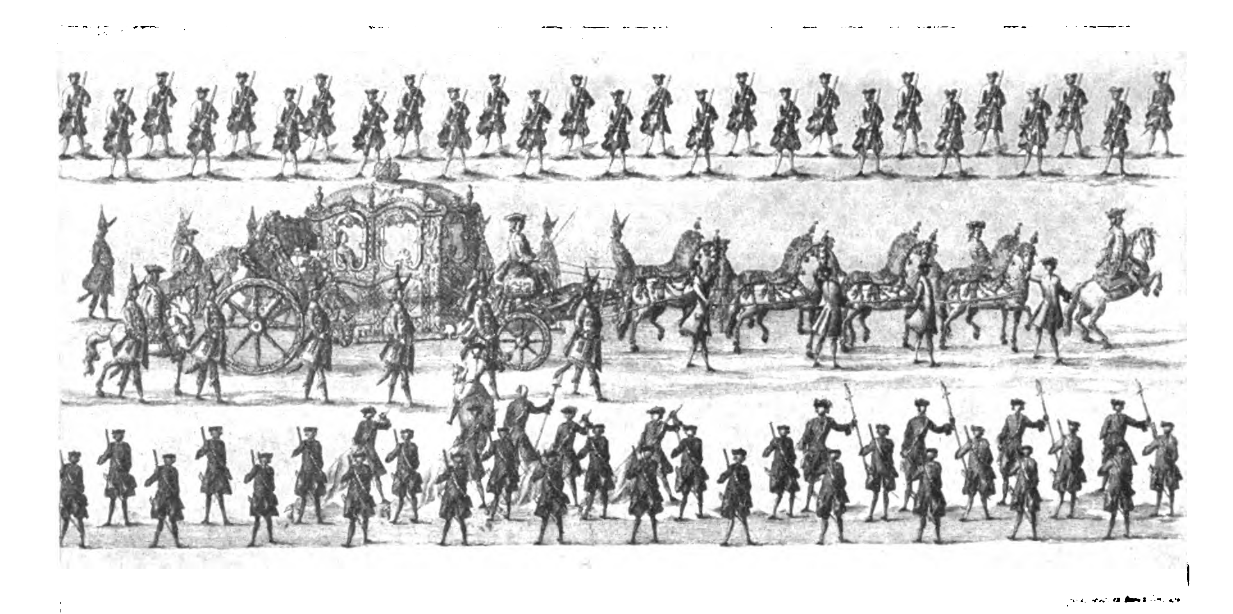


65. Ein Maskenball zur Zeit der Kaiserin Elisabeth. Nach A. S. Gribojédow, gestochen von W. P. Wsewolóžskij.

kelten Glückwünschen und schmeichlerischen Lobpreisungen. Die Schulbücher arbeiteten diese Gattung sorgfältig aus. Durch Gelegenheitsgedichte, hauptsächlich Glückwunschgedichte, war schon Simeón Pólotzkij berühmt geworden. (Seine Anthologie „Rythmologion" enthält unter anderem das in seinem Aufbau komplizierte Werk „Der russische Aar".) Unter dieser Flut von Gedichten wird jene Gattung der feierlichen Ode geformt und herausgefeilt, die zu einer der Hauptgattungen des russischen Klassizismus geworden ist. Nur selten, daß ein Dichter der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts keine Ode gedichtet hat. Obgleich sich Fürst Antióch Kantemír auf Satiren spezialisiert hatte, schrieb er doch in Versen eine „Rede an die gottesfürchtigste Gebieterin Ánna Ioánnowna, Kaiserin und Selbstherrscherin von ganz Rußland". Der fleißige W. K. Tredjakówskij verfaßte eine lange Reihe von Glückwunsch- und Lobgedichten auf zwei Kaiserinnen (Ánna Ioánnowna und Elisabeth Petrówna) und auf allerhand angesehene Persönlichkeiten. Oden schrieb in reichlicher Zahl auch Sumarókow. Als König der feierlichen Ode aber galt mit Recht M. W. Lomonósow. „Er ist unseres Landes Malherbe; er ist dem Pindar gleich", äußerte sich über ihn Sumarókow. Den russischen Schriftstellern waren zu jener Zeit die antiken Odendichter und die berühmten Vertreter dieser Gattung im Westen bereits gut bekannt. Die Russen hatten sich die Theorie der Ode nicht nur zu eigen gemacht, sondern sie arbeiteten sie auch selbständig weiter aus. In „erhabenem Stil", geschrieben nach allen Regeln der Theorie, war die Ode in ihren besten Beispielen Publizistik, die den höchsten Interessen der Aufklärung diente.

Doch hat das Leben auch seine Kehrseite. Seine negativen Erscheinungen gaben der satirischen Lyrik ihre Motive.

Schon in den „wírschy" des Simeón Pólotzkij werden die verschiedenen Seiten des russischen Lebens (das Leben der Mönche, der Raskólniki, der Kaufleute usw.) satirisch dargestellt. Ihre höchste Entwicklung erlangte in der ersten Periode die Satire durch den Moldauer Fürsten Antióch Kantemír (1709—1744), der in Rußland seine ausgezeichnete Bildung empfing und dann viel im Ausland mit hervorragenden Männern verkehrte. Als Mitglied der „Gelehrteninnung" des Theophán Prokopówitsch geißelte Kantemír alles das, was die vorwärtsschreitende Europäisierung Rußlands hemmte. Verhaßt waren ihm alle, „die das Lernen verspotteten" (Erste Satire, 1729), und alle rückschrittlichen Elemente der Gesellschaft, ob dies nun die



66. Aus dem Krönungszug der Kaiserin Elisabeth. Stich von Iwán Sokolów.



67. Kaiserin Elisabeth. Gemälde von Vigilius Erichsen, Tzárskoje Seló.

„böswilligen, mit der petrinischen „Rangtabelle“ unzufriedenen Edelleute (Zweite Satire, 1730) oder die verknöcherten Raskólniki waren. Die siebente Satire widmete Kantemír den damals wichtigsten Erziehungsfragen. Indem er den „Zustand dieser Welt“, d. h. des russischen Lebens schildert, verfällt er immer wieder in das rügende Darstellen allgemein menschlicher Laster (Geiz, Verschwendung, Scheinheiligkeit, Dummheit usw.) und belastet seine „Lyrik“ durch schulmeisterliches Raisonnement. Gewöhnlich gibt er nur schematische Typen mit klassischen Namen von meistenteils besonderer Bedeutung (Philaret — der Tugendliebende, Eugenius — der Edelgeborene, Kriton, Damon, Tullius, Chrysipp usw.). Die Methoden der „Porträtmalerei“ lernte Kantemír von Theophrast und Labruyère; indes waren seine Hauptlehrmeister die antiken Satiriker (vor allem Horaz, Juvenal und Persius) und von den französischen Schriftstellern hauptsächlich Boileau.

Selbstverständlich griffen auch andere Schriftsteller nach der Peitsche des Satirikers, besonders gern A. P. Sumarókow, doch wurden dessen Satiren erst 1774 gedruckt, während seine Fabeln und „Gleichnisse“ in die Jahre 1763—69 gehören.

Zur breiteren Entfaltung gelangte die Satire erst in der zweiten Periode. In der ersten ertönte bedeutend lauter die erhabene, die geistliche, didaktische, lobpreisende Lyrik.

Wir sahen bereits, daß in den Erzählungen des neuen Stils die sogen. Arien, d. h. Liebesliedchen, die ein galantes Verhalten zur Frau zum Ausdruck brachten, wichtige Komponenten waren.

Eine Rolle fiel bei Schaffung der Liebeslyrik den Moskauer Deutschen zu. Noch ins Jahr 1698 gehört ein Liebessendschreiben mit dem Namen Fjëdor Zeh, das aber wahrscheinlich von ihm nicht selbst, sondern von seinem russischen Lehrer gedichtet wurde. Pastor Glück und Magister Paus übten sich ebenfalls in

Liebesgedichten, ganz besonders berühmt aber wurde der Deutsche Mons, der den Ruf eines richtigen Don Juan genoß und wegen Liebesbeziehungen zur Kaiserin Katharina I. hingerichtet wurde. Er schrieb sowohl deutsch als auch russisch.

Aber auch Russen, Männer wie Frauen, standen nicht hinter den Deutschen zurück. Sogar Kaiserin Elisabeth, die sich bald in diesen, bald in jenen jungen Mann verliebte, schrieb Liebesgedichte, von denen einige erhalten sind. Bei ihr wie auch sonst läßt sich der Einfluß der an Liebesmotiven und Bildern reichen mündlichen Lyrik beobachten. In W. K. Tredjakówskijs Lyrik spiegelt sich nicht so sehr tatsächliches Erleben, es sind vielmehr poetische Übungen über verschiedene Liebesfälle, zudem sehr schwerfälliger Art. Seine einfältige Manieriertheit verspottete bereits Sumarókow. Seine eigene Liebeslyrik erreichte große Vollkommenheit, sie zeichnete sich vorteilhaft durch Weichheit und Aufrichtigkeit im Tone, durch Reichtum an Emotionen, durch verhältnismäßige Leichtigkeit und Eleganz der Sprache und durch einen allgemeinen poetischen Charakter aus. Mit mehr Glück als sonst einer dieser Zeit hat Sumarókow auch die mündliche (Volks-) Lyrik, unter anderem auch deren Symbolik genützt. So errang er am Hof, bei der vornehmen Jugend und bei den angesehenen Damen ungemeinen Erfolg. Einige seiner Gedichte wurden vertont und mit Lautenbegleitung gesungen.

VI. DAS KLASSIZISTISCHE DRAMA.

Eine monumentale Gattung des jungen russischen Klassizismus ist das Drama, das ursprünglich als Schuldrama entstand und dann in gesellschaftlicher und literarischer Hinsicht ungeheure Bedeutung erlangte, als ein ständiges öffentliches Theater errichtet worden war. Das Schuldrama tauchte anfangs in Südwestrußland unter dem starken Einfluß Polens auf und wurde dann zusammen mit der Hochschule von Moskau übernommen. Das Schuldrama, das die Elemente der liturgischen Mysterien und der mittelalterlichen „moralités" in sich aufgesogen hatte, stand durch Vermittlung des jesuitischen Dramas auch unter dem Einfluß antiker Vorbilder. In dem Aufbau des letzteren und in den Theorien, die diesen Dramentyp sanktionierten, treten charakteristische klassizistische Merkmale (im besonderen die Lehre von den drei Einheiten) zutage.

Zu den russischen Schuldramen gehörten folgende Kategorien: 1. Weihnachts- und Osterspiele; 2. Stücke hagiographischen Inhalts; 3. „Moralités"; 4. geschichtliche und 5. panegyrische Stücke. Von den Anfängen der russischen Dramaturgie geben uns Simeón Pólotzkijs Werke: die „Komödie vom König Nebukadnezar, vom goldenen Leib und von den drei Jünglingen, die im Ofen verbrannt wurden" und 2. die „Komödie des Gleichnisses vom verlorenen Sohn" guten Begriff. Nach allen Regeln der Schultheorie ist die in Versen abgefaßte Tragikomödie des Theophán Prokopówitsch „Wladímir" (1705) aufgebaut. Der Stoff, die Annahme des Christentums durch den Fürsten Wladimir, interessierte den Verfasser wegen seiner kulturgeschichtlichen Bedeutung, außerdem offenbar auch wegen einer gewissen Analogie mit dem Zeitalter Peters, der ebenso wie Wladimir mit den dunklen Mächten der alten Zeit zu kämpfen hatte. Einige der Heidenpriester sind offenbar nach lebenden geistlichen Personen gezeichnet. Dies Seelendrama ist bis in die psychologischen Feinheiten ausgearbeitet. Neben lebenden Personen treten der Schatten Jaropólks und allegorische Gestalten auf. Da das Werk dramatische und komische Bestandteile mischt, wird es als Tragikomödie bezeichnet. Strukturmäßig zerfällt es in fünf Akte mit Prolog, Protasis, Epitasis, Katastasis, Katastrophe und Chören. Auch die Technik des syllabischen Verses lenkt die Aufmerksamkeit auf sich: die Silbenzahl und folglich auch die Länge des Verses variiert in Abhängigkeit von den handelnden Personen und dem Charakter ihrer Reden. Zu den späteren Schuldramen gehört das Stück „Stephanotókos" (1742). Es wurde im geistlichen Seminar zu Nówgorod während der Anwesenheit der Kaiserin Elisabeth aufgeführt. Für seinen Verfasser hält man den Präfekten des Seminars, Hieromonach Innokéntij Odrowóns-Migalé-witsch. Der Verfasser hat in allegorischer Form den Kampf der Kaiserin um ihr Thronrecht dargestellt (sie ist die Stephanotokos, d. h. die mit der Krone Geborene). Sujet und Fabel sind also geschichtlich, aber als handelnde Personen treten verschiedene Allegorien (Bosheit, Neid, Treue, Hoffnung usw. sowie die vier Weltteile) auf. Parallel mit den Schuldramen wurden die Interludien und Intermedien, d. h. „Zwischenspiele" aufgeführt. Es gab zweierlei Interludien: die einen sind unmittelbar mit den Fabeln der Schuldramen verknüpft, die anderen existieren unabhängig von ihnen. Gewöhnlich sind es kleine komische Szenen, in denen der Spaßmacher nicht fehlen darf. Als handelnde Personen treten meistens Zigeuner, ein Arzt, ein betrunkener Bauer, ein junges Mädchen, eine Alte, ein Edelmann u. dgl. auf. Die Komik der Szene

ist sehr grober Art und zuweilen geradezu zynisch (wie dies offenbar auch in den Possen der „Skomoróchi" der Fall war). Das Interludium legte Wert auf Naturalismus des Spiels und auf die Volkstümlichkeit des Themas. Es erkannte für den Aufbau keinerlei bindende Regeln an, doch begannen unvermeidlich loci communes des Szenariums sich herauszubilden. Das Schuldrama war die natürliche Vorstufe der klassizistischen Tragödie, wie wir sie bei A. P. Sumarókow sehen.

Zur Vervollständigung des Bildes noch einige Worte über das Repertoire der fremdländischen Theatertruppen. Diese „englischen" Komödien kamen zusammen mit den deutschen Theatertruppen bereits in deutscher Bearbeitung — unter anderem trat an die Stelle des englischen Pickelhering der deutsche Hanswurst — nach Rußland. In der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts war Magister Johann Feltens Truppe, deren Spielplan sich, sowohl was Gegenstand wie Form anbelangt, durch große Mannigfaltigkeit auszeichnete, am bekanntesten. Neben den Hauptaktionen wurden kleinere Szenen und Intermedien gespielt. In Feltens Fußtapfen traten die russischen Spielleiter Kunst und First. Aus ihrem Repertoire ist vieles verlorengegangen. Doch blieben einige Stücke aus der Zeit Peters d. Gr. erhalten. Trotz seines relativen Wertes hat dies fremdländische Repertoire keine tieferen Spuren hinterlassen. Im besonderen war die Zeit für Molières Einfluß noch nicht gekommen. Kein geringes Hindernis bildete die ungemein schwerfällige und verworrene Sprache der Übersetzungen. Den größten Erfolg hatten wohl heitere Intermedien, die auch durch das Schuldrama bekannt wurden.

Seine höchste formale Ausbildung erlangte der klassizistische Stil in der Tragödie des 18. Jahrhunderts. Zwei Trauerspiele, „Tamira und Selim" (1750) und „Demophont" (1751) hatte bereits Lomonósow geschrieben. Gleichzeitig hatte Tredjakówskij seine „Deidamie" (1750) verfaßt. Doch kommt der Ruhm der Priorität auf dem Gebiete des Dramas unbestreitbar A. P. Sumarókow zu. Auch zeitlich trat er vor Lomonósow und Tredjakówskij auf: sein „Choréw" wurde bereits 1747 gedruckt und 1749 aufgeführt. Insgesamt hat er, ohne andere Stücke wie z. B. das Drama „Der Einsiedler" und Opernlibrettos zu rechnen, neun Tragödien und zwölf Komödien geschrieben. Den Stoff entnahm er größtenteils der alten russischen Geschichte („Choréw", „Sináw und Truwór", „Jaropólk und Demísa", „Wyschesláw", „Der falsche Demetrius", „Mstisláw"); er schrieb aber auch einen „Hamlet".

Als Vorbilder dienten den russischen Dramatikern die französischen Tragödiendichter, in erster Linie Racine, Corneille und Voltaire, und von den Theoretikern vor allem Boileau, der Verfasser der „L'art poétique", die von Tredjakówskij ins Russische übersetzt wurde. Nach Boileaus Vorbild verfaßte auch Sumarókow eine „Epistel über die Dichtkunst", in der er unter anderem die Dramaturgie der Tragödie darlegte. Der Stil des klassizistischen Trauerspiels zeichnet sich durch scharf ausgeprägte Züge aus. Sein Aufbau unterliegt strengen Normen, unter denen die berühmten Regeln von den drei Einheiten und die Gliederung in fünf Akte an erster Stelle stehen. Die Entwicklung der Handlung wird stets in erhabenem, heroischem Ton unter vollständigem Fortfall komischer Momente durchgeführt. Die Helden sind Personen hoher gesellschaftlicher Position und Menschen mit starken Leidenschaften. Ihre Reden zeigen glanzvolles Pathos und die Form feierlicher Deklamation. Auf die Rhetorik, die „Musik der Beredsamkeit" wird nicht weniger Wert gelegt als auf die Tragik der Situation. Der Knoten des tragischen Kampfes besteht gewöhnlich in einem Konflikt zwischen Vernunft und Pflicht einerseits und einem Gefühl, vornehmlich der Liebe, andererseits. Die Psychologie der Helden entfaltet sich nach den Prinzipien des Rationalismus und nach einem Schema, das durch die ursprüngliche Aufgabe des Autors festgelegt ist, der sich seine Helden als konstante Typenschemen vorstellt. Licht und Schatten stehen in scharfem Gegensatz. Den schematischen Helden entsprechen auch schematische Situationen. Den Forderungen der literarischen Lehrhaftigkeit gemäß mußte der tragische Konflikt zum Triumph des Guten und zur Bestrafung des Bösen führen. Das dichterische Gestalten Sumarókows hat die Entwicklung der russischen klassizistischen Tragödie stark beeinflußt, um die Mitte des 18. Jahrhunderts bis zu Knjažnins Auftreten herrschte offensichtlich seine Schule. Die Helden Sumarókows preisen die Ideale der bürgerlichen Tugend, die auch für den Monarchen verbindlich sei, da er zum Nutzen der Allgemeinheit gekrönt werde und seine Verordnungen auf Gerechtigkeit aufzubauen habe. Die Tragödie war also eine Waffe der öffentlichen Erziehung.

Neben dem Trauerspiel kommt auch die klassische Komödie auf, aber ihre Entfaltung fällt bereits in die zweite Hälfte des 18. Jahrhunderts, selbst Sumarókow hat vor 1750 keine Komödie geschrieben



VII. DIE POETIK DES RUSSISCHEN KLASSIZISMUS.

Frühzeitig — bereits mit jenen Schulhandbüchern der Rhetorik und Poetik, von denen schon oben die Rede war — beginnt die Poetik des Klassizismus.

Beteiligt waren zwei Elemente: das antike und das französische. Die unmittelbare Vertrautheit der russischen Schriftsteller mit den alten Klassikern läßt sich bereits zu Beginn der neuen Literatur feststellen. In der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts gab es bereits russische Übersetzungen von Äsop, Horaz, Anakreon, Terenz und anderen antiken Autoren. Als Vorbild empfiehlt Sumarókow erst nach einer langen Aufzählung antiker Namen Franzosen und andere europäische Schriftsteller, unter ihnen auch „den allerdings ungebildeten Shakespeare". In seiner „Vorerläuterung zum heroischen Poem" berührt Tredjakówskij den europäischen Streit, ob man das dichterische Gestalten der antiken Schriftsteller „als oberste und einzige Regel jeden guten Geschmackes" gelten lassen könne, und entscheidet zugunsten der Antike, weil jegliches Original zuverlässiger als eine Abschrift und darum auch ehrlicher sei.

In der zweiten Hälfte der ersten Periode, gerade als die Poetik des russischen Klassizismus ihre endgültige Gestalt erlangte, stand die russische Literatur unter dem Einfluß Westeuropas, insbesondere Frankreichs. In einzelnen Fällen läßt sich auch ein Zusammenhang mit der Literatur Deutschlands (Günthers und Gottscheds für Lomonósow, Flemings, Gleims und Klopstocks für Sumarókow) und anderer Länder feststellen. Vorläufig aber waren das nur sporadische Erscheinungen. Das Frankreich des 17.—18. Jahrhunderts machte vermöge seiner glanzvollen Zivilisation, vermöge seiner Literatur, Kunst, Wissenschaft und Philosophie auf die Russen ungemeinen Eindruck. Die Begeisterung ging bis zur Gallomanie. Die Kultur der obersten Klassen nahm nicht nur allgemeineuropäische, sondern vor allem französische Züge an. Es war darum ganz natürlich, daß auch die junge Literatur, die diesen Klassen diente, sich die französische Literatur zum Vorbild wählte. Fürst Kantemír machte bei Boileau „Anleihen". Tredjakówskij, der Sohn eines Priesters, war begeistert von der Pariser aristokratischen Kultur. Der russische Klassizismus reifte in der Atmosphäre der Großstadt, im Milieu der damals entstehenden Adelskultur. Wie Boileau den Dichtern riet, den Hof und die Hauptstadt zu studieren, so waren auch die russischen Schriftsteller bestrebt, es vor allem dem künstlerischen Geschmack der Großstadt- und der Hofgesellschaft rechtzumachen.

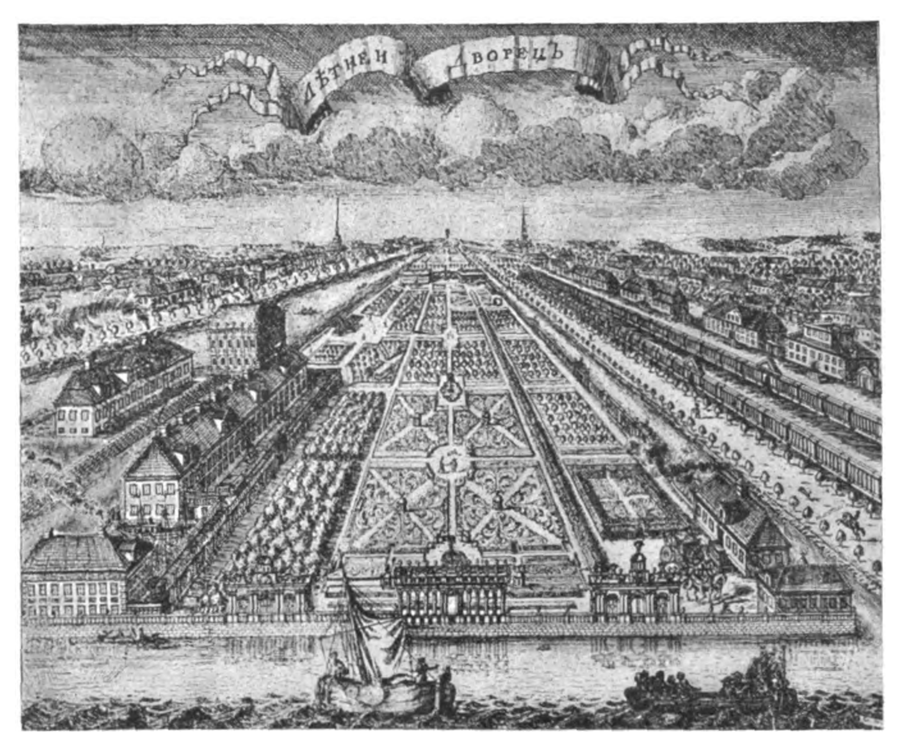
In der Literatur wird die „politesse", der erhabene Stil am höchsten geschätzt. Die beliebtesten Literaturgattungen werden Oden, Tragödien und Epopöen, die beliebtesten Helden — Zaren, Heerführer, große Männer. Sogar Satire und Komödie verlassen nur ungern dies soziale Milieu. Die Dichter und ihre Helden verkünden laut und feierlich die Ideen der Ehre, der Pflicht, der Tapferkeit und Aufklärung, die Ideale des Herrschers und Bürgers, so wie sie von den aufgeklärten Menschen des 18. Jahrhunderts aufgefaßt wurden. Es ist dies nicht nur heroische Pose, sondern oft auch wahre Geistesgröße und seelisches Heldentum.

Die in der Atmosphäre des Rationalismus geschaffene Poetik der Klassiker ist von Vernunftgründen durchsetzt. Nicht in dionysischer Ekstase gestaltet der Poet: der gesunde Menschenverstand verläßt ihn nicht beim schöpferischen Prozeß. Seine Gedanken und Bilder müssen vor allem klar sein. Nur „unverständige Leser" halten „Dunkelheit" für „Schönheit" (Sumarókow, „Von der russischen Sprache"). Vom Klassiker wird nüchterne Weltauffassung verlangt. Die „Nachahmung der Natur" wird zu einem der Dogmen (vgl. die Lehre vom Naturrecht, von der natürlichen Moral und der natürlichen Religion); meistenteils jedoch mit dem Vorbehalt: „Nachahmung der verzierten Natur" (vgl. die beschnittenen Gartenanlagen).

Die klassizistische Poetik stützte sich auf die rationalistische Auffassung von den seelischen Erscheinungen, wie wir dies z. B. in Descartes „Traktat von den Leidenschaften" (1649) sehen. Diese Lehre fand auch in der „Rhetorik" Lomonósows, des Anhängers Christian Wolffs, ihren Platz. Hier wird nicht nur eine Psychologie der Leidenschaften gegeben, sondern auch eine Lehre, „wie man sich selbst oder einen anderen als leidenschaftlich darstellt". Nicht selten finde ein Kampf der einzelnen Leidenschaften oder einer Leidenschaft (z. B. der Liebe) mit der Vernunft (z. B. der Pflicht) statt. Ein derartiger Kampf müsse mit aller Deutlichkeit und mit klarer Begründung dargestellt werden. Im Aufbau und auch in der Seele der Helden müsse alles wohlgegliedert und logisch verständlich sein. Ein Werk dürfe keine Andeutungen, keine Halbtöne, auch nichts Irrationales enthalten. Der Held ist die Verkörperung einer Leidenschaft, einer Tugend, eines Lasters. Dem dominierenden Zug entsprechend, wird ein konventioneller Name gewählt. Der Mensch sei eine Maschine und im Mechanismus seiner „Seele" müßten alle Triebfedern und alle Zahnräder sichtbar sein. Der Leser oder Zuschauer dürfe sich nicht mit Vermutungen plagen: er müsse die Dinge mit klarem Bewußtsein aufnehmen können.

Diese derart vereinfachte Rationalisierung des Seelischen ist in der Darstellung der Helden mit psycho-





68. Das Sommerpalais in St. Petersburg 1717. Kupferstich von Alexis Zúbow.

logischem Schematismus verbunden. Hierin schließt sich die klassizistische Poetik eng an die starren Masken des antiken Theaters, an die „Charaktere" des Theophrast (4. Jahrhundert v. Chr.), dessen Nachfolger im 17. Jahrhundert Labruyère wurde. Sumarókow gibt in seiner Epistel über die Dichtkunst eine Aufzählung typischer Helden und typischer Situationen für jede Literaturgattung, Satire und Komödie einschließlich. Die Helden wurden nach bestimmten Gattungsschablonen „fabriziert". Einige von ihnen wiederholten sich bei verschiedenen Schriftstellern, wobei sie sogar die konventionellen Namen beibehielten. Auch die Schauspieler arbeiteten darum für sich starre Heldenrollen aus. Das Individuelle und das Spezielle ging im Typischen und Allgemeinen auf. Der psychologische Schematismus führte ferner zu einer konstrastvollen Einteilung der Helden in positive und negative. Der positive Held läßt niemals eine schlimme Leidenschaft über sich die Oberhand bekommen. Sein Seelenleben wird von der Vernunft (Wissen um Gut und Böse, Wissen um die Wahrheit) kontrolliert, deren strenge Gebote der Wille verwirklicht. Der negative Held wird durch schroff entgegengesetzte Züge charakterisiert. Gut und Böse, Licht und Finsternis — ohne Halbschatten und Nuancen, ohne tiefe Perspektive.

Diese literarische Methode erhielt auch im Zusammenhang mit der prinzipiellen Frage über die Bedeutung der Poesie ihre ethische Rechtfertigung. Die Poesie — so argumentierten nach Westeuropas Vorbild die russischen Schriftsteller — ist berufen, den höchsten Zwecken des menschlichen Lebens zu dienen; sie soll die „Menschen besser machen". Die antike Idee vom „utile et dulce", von der Poesie, die zugleich bestimmt ist „ad delectationem et utilitatem audientium", stand mit den altrussischen Vorstellungen von der Bedeutung literarischer Arbeit im Einklang. Von der Literatur erwartet man vor allem Belehrung und Nutzen. Auf jeden Fall steht der Inhalt über der Form. Die Literatur wollte des Monthyonschen Tugendpreises würdig sein. „Der Poet wird der Gesellschaft ohne Tugendpredigt nicht nützlich sein", dachte Sumarókow, der überzeugt war, daß „es die Aufgabe der Oberhäupter und Schriftsteller sei, die Tugend wieder herzustellen". Belehrender Charakter und Raisonnement, diese kunstfeindliche Legierung waren die unzertrennlichen Merkmale aller ernsthaften Literaturgattungen. Und dies verletzte durchaus nicht den damaligen literarischen Geschmack, sondern sicherte im Gegenteil dauernden Erfolg. „Tendenziösität" fürchteten damals weder Schriftsteller noch Leser. Den moralischen Aufgaben der Literatur entsprach der Ausgang der Fabel: das Laster mußte bestraft werden, die Tugend triumphieren.

Die rationale und normative Poetik forderte von der Komposition der Werke einen streng durchgehaltenen Plan, eine deutliche Gliederung der architektonischen Linien. Architektonik ist für den Klassiker ein notwendiges Merkmal des Künstlerischen. Regelmäßigkeit, Harmonie, Symmetrie sind unerläßliche Bedingungen des klassizistischen Aufbaus. Über diese Forderungen wachen die literarischen Kanons und Regeln. Die literarische Architektonik befand sich in voller Übereinstimmung mit dem allgemeinen künst-

lerischen Stil der Epoche, wie er in dem (barocken) Architekturstil Petersburgs (in seiner, nach Púschkin, „strengen, gegliederten Form"), in der Skulptur (Götterstatuen verzierten den Sommergarten in Petersburg) und in der Malerei zum Ausdruck kam. Zwischen der Poesie, Skulptur und Malerei fand unter unvermeidlicher gegenseitiger Einwirkung auf dem Gebiete der Stilmethoden ständiger Austausch statt. Der klassische Dichter legte außer auf den Aufbau auch auf die Plastizität seiner Bilder Wert, wobei er bestrebt war, es an „Lebendigkeit" und „Körperhaftigkeit" den darstellenden Künsten gleichzutun. Das Lessingsche Problem von den Grenzen der Poesie und Malerei wurde von den russischen Klassikern noch nicht aufgeworfen. Die Theoretiker (z. B. Tredjakówskij) waren vielmehr bestrebt, Poesie und Malerei einander anzunähern. Horaz' bekannter Ausspruch (ut pictura poësis) bildete die Grundlage ihrer Argumentation. Bekannt ist die weitverbreitete Vorliebe für die beschreibende Poesie.



69. Michail W. Lomonósow.
Gemälde eines unbekannten Meisters.

Im Interesse des „Malerischen" und der „Körperhaftigkeit" benutzten die Dichter, wie Tredjakówskij richtig bemerkte, verschiedene Darstellungsmittel. Das Sprechen in Metaphern gelangte zu starker Entfaltung und mannigfacher Anwendung. Die Poetiker und Rhetoriker arbeiteten das Gebiet der Tropen und Figuren sorgfältig aus. Besondere Bedeutung wurde den Vergleichen, Personifikationen und Periphrasen beigemessen (pomphaft beschreibende Redewendungen, anstatt die Dinge einfach bei Namen zu nennen).

Der Klassiker ist Augenkünstler; seine Schönheit ist sichtbar; sein Ideal ist die plastische Statik. Der Romantiker hingegen ist Künstler des Ohres; sein Element sind Musik und Dynamik. Doch wäre es falsch, wenn man behaupten wollte, die Klassiker seien für die musikalische Seite des künstlerischen Wortes ganz unempfänglich gewesen und hätten sie in ihren theoretischen Äußerungen ignoriert: Sumarókow fordert gleich am Anfang seines Briefes über die Verskunst „echte Musik". Für den Klassiker kam diese Musikalität des Wortes vor allem in der Musik der Beredsamkeit zum Ausdruck. Rhetorik und Poetik seien Schwestern. Der Poet müsse die Beredsamkeit, den deklamatorischen Stil nicht weniger beherrschen als der Redner. Anders lasse sich das heroische Pathos der Ode oder Tragödie nicht wiedergeben. Man stellt sich den Poeten in schöner Pose, mit feierlich erhobenem Haupte, mit der großartigen Geste des Deklamators und Orators vor. Daher die langen und hochtrabenden Monologe in den Tragödien, die Vorliebe für abgerundete Perioden und gesuchte Periphrasen, die pathetischen Ausrufe der Lyrik usw.

Die Koryphäen des russischen Klassizismus (Lomonósow, Tredjakówskij, Sumarókow) hatten eine außergewöhnlich hohe Meinung von den Vorzügen der russischen Sprache. Während für den altrussischen Bücherfreund Ähnlichkeit der Schriftsprache mit dem Kirchenslawischen das Kriterium ihrer Literaturfähigkeit war, setzten die klassizistischen Theoretiker die lebendige Sprache an die erste Stelle. Lomonósow schrieb eine hervorragende Grammatik der russischen Sprache und im Traktat „Über den Nutzen der Kirchenbücher für die russische Sprache" (1757) stellte er eine vernunftgemäße Theorie über die drei den Literaturgattungen entsprechenden Stile, den erhabenen, den mittleren und den niederen, auf. Sumarókow wiederholte diese Ideen in seiner Epistel über die Verskunst. „Unsere herrliche Sprache ist für alles geeignet." Man müsse es nur verstehen, ihre erhabenen Eigenschaften, ihren Wohllaut zu gebrauchen. In seiner „Rhetorik" (1748) dringt Lomonósow nachdrücklich auf Vermeidung der „ungebührlichen und dem Gehör widerstrebenden Ansammlung von Konsonanten, häufiger Wiederholung desselben Buchstabens"; er spricht über die Verteilung der Betonung auch in der Prosa, über die Wahl und die Stellung der Wörter. Besonders überraschen aber seine Betrachtungen über den inneren Sinn der Lautschrift, wie z. B. daß „in der russischen Sprache anscheinend die häufige Wiederholung des Buchstabens A zur Wiedergabe von Pracht,


70. Titelkupfer zu Lomonósows „Rhetorik".

großem Raum, Tiefe und Höhe, sowie auch plötzlicher Angst behilflich sein könne; häufigere Wiederholung der Buchstaben E und Ѣ (ě) zur Darstellung von Zärtlichkeit, Liebkosung, beklagenswerter oder kleiner Dinge" usw. Die Dichter waren sich dessen wohl bewußt, daß der Vers Träger des musikalischen Elements ist, und suchten eifrig nach dem musikalischen Rhythmus. Hiervon zeugt die gesamte Polemik während der Entstehungszeit der tonischen Dichtkunst.

Seinem Grundcharakter nach gehört der Klassizismus zum realen Typ der literarischen Stile (sein Gegenpol ist die Romantik als Stil des irrealen Typs). Die ganze Weltauffassung und Weltanschauung des Klassikers ist von nüchternem Rationalismus durchdrungen. Wenn man die für den Klassizismus charakteristischen Methoden in Betracht zieht, so kann man ihn im Unterschied zum sentimentalen und künstlerischen Realismus als schematischen Realismus bezeichnen.

Der Klassizismus hat sich als außerordentlich lebenszähe erwiesen. Im Kampf mit der Romantik gehen einige klassizistische Elemente auch in den nachfolgenden Zeiten nicht verloren: der Klassizismus besteht mit neuem Antlitz weiter. Ich unterscheide beim russischen Klassizismus vier Stadien und Physiognomien: den scholastischen, orthodoxen, apollinischen und dionysischen. Bis jetzt war vom scholastischen und orthodoxen Klassizismus die Rede. Letzterer gab der russischen Literatur die erste systematische Poetik, er war für Rußland der erste Stil von umfassender europäischer Bedeutung. Durch ihn hat sich die russische Literatur den Gipfeln der europäischen Kultur genähert und ist dank ihm für immer in die europäische Literatur eingereiht worden.

VIII. DAS ERGEBNIS DER ERSTEN PERIODE.

Diese erste Periode war eine der tatkräftigsten Epochen der russischen Geschichte. Gelegt wurden die Grundlagen zu einer neuen Kultur, einer Kultur europäischen Stils. Die Grundorientierung war westlich, während sie früher in der alten Periode östlich gewesen war. Die Entwicklung der Literatur vollzog sich evolutionär, aber in ziemlich schnellem Tempo. Die größte Beschleunigung fällt in die Zeit der Reformen Peters d. Gr. Zwei Stadien, das Moskauer und das Petersburger, sind deutlich zu erkennen. Moskau, die Pflanzstätte kulturellen und literarischen Lebens, mußte von nun an neben sich einen gefährlichen Konkurrenten, zu dem jetzt die neue Hauptstadt, dieses Symbol des beginnenden Übergangs zu neuen geschichtlichen Bahnen, geworden war, dulden. Eine neue, oberste Kulturschicht war entstanden. Die soziale Konjunktur sicherte ihr die Vorherrschaft. Doch war die schöpferische Energie auch der anderen Kulturgruppen noch nicht versiegt.

Als Ergebnis lassen sich drei Kulturschichten unterscheiden: 1. die Schicht der Lese-

unkundigen, 2. die Schicht der Halblesekundigen und 3. die Schicht der Menschen höchster Kultur. Summarisch gesprochen sind dies: Dorf, Stadt und Hauptstadt. Hinsichtlich der sozial-klassenmäßigen Struktur entsprechen die genannten Rubriken im allgemeinen der Bauernschaft, dem städtischen Kleinbürgertum und dem Adel.

Das literarische Leben aller drei Schichten läßt sich durch folgendes Schema darstellen.

I. Die mündliche Dichtung:

a) Tradition; b) Neugestaltung (historische und im besonderen Soldatenlieder, neue Märchen, geistliche Gedichte neuer Herkunft).

II. Die kleinbürgerliche Literatur (Schrifttum):

a) Schriftliche Tradition; b) Aufzeichnung und Bearbeitung der mündlichen Poesie (vor allem der Bylinen); c) Schaffung der Genreerzählung traditionellen Stils; d) Humoristik und Erotik, übersetzte und selbständige; e) Übernahme der belehrenden und der Liebes- und Abenteuerbelletristik der Oberschicht.

III. Die Literatur der Oberschicht:

1. Hagiographie; 2. Belletristik verschiedener Stile, übersetzte und selbständige: a) die belehrende Erzählung; b) Abenteuer- und Liebesromane, häufig in sentimentalem Stil; 3. Stil des Klassizismus: a) Lyrik: geistliche, didaktische, lobpreisende (Ode), satirische, Liebeslyrik; b) Drama: Schuldrama, klassizistische Tragödie.

Als außerordentlich fest hat sich die literarische Überlieferung erwiesen, die auf ferne Jahrhunderte zurücksehend, sich jetzt mit den neuen Elementen der Literatur verband.

Die mündliche Poesie, die geistiges Gut vor allem der leseunkundigen Massen ist, besteht in Form lebendiger und schöpferischer Tradition weiter und ergänzt sich insbesondere auf dem Gebiet der historischen Lieder durch neue Schöpfungen. Das wenig kulturelle Milieu der Lesekundigen wahrt die schriftliche Tradition des erzählenden Genres und entwickelt auf deren Grundlage ein literarisches Schaffen, das nach wie vor anonym ist und fast immer ohne Druckerpresse auskommt. Einige belletristische Werke (z. B. die Erzählung vom Frol Skobéjew) bedeuten im Vergleich zu der Altmoskauer Genreerzählung einen Schritt vorwärts.

Die dritte, oberste Literaturschicht ist voll und ganz ein Produkt der neuen sozialen und kulturellen Faktoren. Die schöpferischen Individualitäten legen großen Wert auf ihr schriftstellerisches Ich. Europäisch gebildete Schriftsteller tragen einen ganzen Zyklus fortschrittlicher Ideen in die Literatur hinein und schaffen eine Reihe neuer Formen. Die russische Literatur wird plötzlich um eine neue literarische Sprache, den Buchvers, um einige Gattungen der Lyrik und schließlich um das Drama bereichert. Mit jugendlicher Energie schmieden die Schriftsteller den Stil des russischen Klassizismus und arbeiten ein abgeschlossenes System seiner Poetik (literarische Ideologie) aus.

Der erhabene heroische Stil (Ode, Tragödie) herrscht im russischen Klassizismus vor, und die Gedichte haben gegenüber der Prosa offenkundig das Übergewicht. Neben dem erhabenen Stil entsteht auch ein „leichter" Poesiestil mit offensichtlicher Neigung zum Sentimentalen.

Die literarische Entwicklung vollzieht sich in der Oberschicht in schnellerem Tempo als in den beiden anderen. Was hier in der ersten Hälfte der Periode geschrieben wurde, veraltete bald und wurde durch neue Formen verdrängt; die belehrenden Erzählungen der westeuropäischen Sammelbände verschmelzen unauffällig mit dem Strom altrussischer schriftlicher Überlieferung; die Abenteuer- und sentimentalen Romane westlicher und russischer Herkunft können den literarischen Geschmack europäisch gebildeter Schriftsteller wie Lomonósow und Sumarókow nicht mehr befriedigen; der scholastische Klassizismus des 17. Jahrhunderts hatte

für Moskau genügt, die Petersburger Literaten aber eiferten den frischeren französisch-klassizistischen Formen nach.

Doch befand sich selbstverständlich das literarische Leben aller Schichten in einem Prozeß ständiger Wechselwirkung,

Mündliche und schriftliche Tradition wahrten ihren geschichtlichen Zusammenhang: zwischen ihnen fand ständiger Austausch statt. Das Schrifttum nahm gern alte Züge des Märchens in sich auf, die sie nur leicht bearbeitete. Symptomatisch ist, daß der Verfasser der Erzählung von Leid-Ungemach nicht nur von den Bildern der mündlichen Poesie, sondern auch von ihrem Vers Gebrauch machte. Aber auch die Belletristik wurde vom Märchenstil beeinflußt. In Anlehnung an das Märchen werden die alttestamentarischen Apokryphen (z. B. vom König Salomo), der byzantinische Dewgénij, der europäische Bowá und einige andere Helden der Ritterromane (als sie in die unteren Schichten hinabstiegen) stilisiert. Überhaupt zeigt das „Volksbuch", die „kleinbürgerliche Literatur", zahlreiche Fälle von Annäherung zwischen Schrifttum und mündlicher Poesie.

Geringer waren die Beziehungen der mündlichen Poesie zur Oberschicht. Doch auch hier lassen sich charakteristische Tatsachen von Annäherung beobachten. Die mündliche Poesie machte sich die Nachbarschaft mit der gelehrten scholastischen Poesie zunutze und übernahm den Reim und teilweise auch überhaupt den „wirschewój stich" (Psalmen). Das geistliche Gedicht übernahm wie gewöhnlich Motive aus der Buchliteratur der Oberschicht. Im allgemeinen blickten die gelehrten Literaten geringschätzig auf die mündliche Poesie des Volkes herab. Als Tredjakówskij im Traktat „Meinung über den Anfang der Poesie und der Gedichte überhaupt" Beispiele aus den Volksliedern anführen mußte, hielt er es für notwendig, den Leser um Verzeihung zu bitten, daß er einige Abschnitte aus diesen „gemeinen, aber urwüchsigen Gedichten" anführe. Noblesse oblige: die Lieder sind „gemein" und werden vom „gemeinen" Volk gesungen. Doch kann man annehmen, daß der nichtadelige Tredjakówskij die Dinge doch anders ansah. Zum mindesten empfindet er die musikalische Schönheit des Volksliedes und erklärt in einem anderen Werk („Neue und kurze Methode der Abfassung russischer Verse") nicht ohne Stolz, daß er die Idee des tonischen Verses „der Poesie des einfachen Volkes", „der natürlichsten, ältesten Poesie der einfachen Leute", verdanke. „Obwohl ihr Gefüge sehr wenig schön ist", fand er doch gerade hier „eine süßere, angenehmere und regelmäßigere Mannigfaltigkeit in der Verteilung ihrer Versfüße als zuweilen in der griechischen und lateinischen." Die einzelnen Bilder und Motive der mündlichen Lyrik drangen in die Liebeslyrik der Schriftsteller ein. So gelangte die mündliche Poesie auf einen Schlag, wenn auch in bescheidenem Maße, in den lebendigen Kreislauf der neuen Literatur.

Die schriftliche Tradition der zweiten Schicht und die mit ihr verknüpfte kirchliche Weltanschauung wirkten auf die Oberschicht zurück, was hauptsächlich in der geistlichen Lyrik zum Ausdruck kam. Die zweite Schicht übernahm von der Oberschicht bald als reiches Erbe eine neue Belletristik, von der anspruchslose kleinbürgerliche Leser noch lange zehrten. Ihrem Geschmack entsprachen der abenteuerliche Charakter als auch die Sentimentalität dieser Belletristik, indes die oberen Schichten die aufgeblasene Strenge des erhabenen Stils vorzogen.

Die aristokratische Schicht vermeidet es vorläufig, mit den zwei untersten in enge Berührung zu kommen. Hoch auf dem Gipfel der noch jungen russischen Literatur wehte stolz die Fahne des Klassizismus. Unter dieser Fahne marschierten die russischen Schriftsteller, um die neuen Stellungen zu erobern. Aber nach den unabänderlichen Gesetzen der Soziologie zog die Evolution des Lebens auch eine neue Evolution der Literatur nach sich.



Zweite Periode.

(Von der Mitte des 18. Jahrhunderts bis zu den vierziger Jahren des 19. Jahrhunderts.)

I. DIE SOZIALEN UND KULTURELLEN VORAUSSETZUNGEN.

Als zweite Periode der neuen russischen Literatur kann man die Zeit Mitte des 18. Jahrhunderts bis zu den vierziger Jahren des 19. Jahrhunderts betrachten, und zwar zerfällt auch diese Periode in zwei Abschnitte. Auf dem Gipfel des zweiten steht als geniale Bekrönung der literarischen Gesamtentwicklung Púschkin. In der zweiten Periode ist höchstes und charakteristischstes Merkmal der literarischen Entwicklung der künstlerische Realismus als Wertmaß der Reife Rußlands und seiner kulturellen Selbständigkeit.



71. Theodosiánetz Knižnój, ein Altgläubiger der Nordküste (помóрец). (Nach Ioannow 1795.)

Der Ackerbau blieb wie zuvor der wichtigste Zweig der Volkswirtschaft, das Dorf Grundstock des Wirtschaftslebens. Mehr als die Hälfte der Bauern waren leibeigen. Die politischen Rechte des Adels erweiterten sich ständig. Durch den Gnadenbrief von 1785 wurde er oberster Stand, genügend organisiert, seine Klassenprivilegien zu verteidigen. Der Staat trug ständisch-klassenmäßiges Gepräge.

Auffallend wuchs Fabrik- und Werkindustrie. Der Kapitalismus machte offenkundige Fortschritte. Es erstarkte auch der Handels- und Gewerbestand, die russische Bourgeoisie. Der Adel selbst ward in diesen ökonomischen Prozeß hineingezogen und von ihm ein gewisser Teil selbst Bürgertum. Entstehen mußte auch als eigene sozialökonomische Gruppe eine Arbeiterklasse, doch selbstverständlich kann noch nicht von einem Proletariat als organisierter Macht gesprochen werden.

Das Kulturleben der zweiten Periode verlief unentwegt in der von Peter dem Großen gewiesenen Richtung. Für Rußland gab es nur noch den einen Weg der Europäisierung. Abkommandierungen und Reisen ins Ausland wurden häufiger, die Kulturquellen im Inneren des Landes reicher, mochte es sich um Schule, Buch oder Theater handeln. Es gab bereits vier Universitäten: Moskau, Chárkow, Kazánj und Petersburg, und ein Lyzeum in Zárskoje Seló. Seit den sechziger Jahren des 18. Jahrhunderts nahm die Zahl der Zeitschriften, besonders auch die speziell literarischen, stark zu. Schnell wuchs die Zahl der Theater, sogar in der Provinz. Ein typischer Zug der Zeit sind die Leibeigenentheater. Die Intelligenz, hauptsächlich die adlige, wird bedeutende öffentliche Macht. Daneben gab es eine Volks- und besonders eine Leibeigenenintelligenz. Letzterer entstammten bekannte Schauspieler (Schtschépkin, Samójlow, Semënowa), Maler (Tropínin, Kiprénskij, Požálostin), Schriftsteller und Gelehrte (Pogódin, Nikitenko, N. F. Páwlow). Mehr und mehr sonderte sich die demokratische, nichtadlige Intelligenz heraus. Tonangebend war für das kulturelle Leben jedoch der mittlere Adel. Die dreißiger Jahre waren die Blütezeit dieser Adelskultur.

Äußerst kompliziert war das Denken der Adelsintelligenz, an dem Glaube und Vernunft, Religion und Wissenschaft beteiligt waren. Ihre Entwicklung verläuft in der Richtung des Idealismus und des Materialismus. In der Volksmasse schreitet die religiöse Gärung in Form der Altgläubigkeit (staroobrjádstwo) und des Sektierertums weiter (einige Sektierer predigten so etwas Ähnliches wie christlichen Sozialismus). In den Bildungsklassen entsprachen Freimaurertum und Mystik dieser Bewegung. An diese Glaubensphilosophie schloß sich die idealistische der „Ljubomúdry" (vorherrschend Anhänger Schellings) und der Hegelianer (Bakúnin, Stankéwitsch, Belínskij) an. Manche, z. B. W. F. Odójewskij, vereinten philosophische Romantik mit Mystik. Von Hegel gelangten die russischen Denker teils zu Feuerbach und zum Linkshegelianismus, teils zu Comte und zum Positivismus. In der Richtung zum Materialismus kam die Entwicklung im sogenannten Voltairianismus zum Ausdruck. Erst jetzt schloß Rußland sich den philosophischen Strömungen Europas an. Auf philosophischer Grundlage wurden auch die gesellschaftlichen Lehren höchster Ordnung aufgebaut (vor allem das künftige Slawophilentum). In der zweiten Periode wurde tätige Arbeit

für Schaffung sozialer Ideologien, die den Interessen des Adels sowie der anderen Gesellschaftsklassen entsprachen, geleistet. Zu Staatsbedeutung gelangte das sogenannte offizielle Volkstum unter der Formel: Rechtgläubigkeit, Autokratie und Volkstum. Repräsentanten der liberalen und radikalen Ideen waren Radíschtschew, der Verfasser der „Reise von Petersburg nach Moskau" (1790), und die Dekabristen, insbesondere Péstel, der Verfasser der „Rússkaja Práwda". Andeutungsweise wurden so bereits die Wege zum Sozialismus vorgezeichnet. In den dreißiger Jahren lebten in Rußland überzeugte Jünger des utopischen Sozialismus, hauptsächlich des Saint-Simonismus.

Mit dem kulturellen Selbstbewußtsein mußte auch das Problem der Selbständigkeit sich zuspitzen. Dieses selbst ist sehr alt. Kaum hatte sich das Einströmen des Europäismus bemerkbar gemacht, als sich auch schon die Frage der Wechselbeziehung zwischen Eignem und Fremdem erhob. Mochte dies „Eigene" auch eine reichliche Beimischung von Fremdem (Byzantinischem) enthalten, so wurde es doch als etwas Ursprüngliches empfunden. Das Problem verschwand im Laufe des ganzen 18. Jahrhunderts nicht mehr von der Bildfläche, und das um so mehr, da die „Gallomanie" zu einer typischen Lebenserscheinung ward. Dem Kosmopolitismus, den selbst Karamzín in den „Briefen eines russischen Reisenden" (1790) predigte, ward bereits Mitte des 18. Jahrhunderts die Idee des Volkstums gegenübergestellt (Nowików, Bolótin, Vonwízin). Die Ideen der Slawophilen, Herzens, der Naródniki und ähnlicher Ideologen vorwegnehmend, argumentierte Vonwízin: „Wenn man in Europa vor uns zu leben begonnen hat, so können wir doch wenigstens, indem wir zu leben beginnen, uns eine solche Form geben, wie wir sie wünschen, und jene Schwierigkeiten und Übel vermeiden, die dort sich eingewurzelt haben. Nous commençons et ils finissent. Ich denke, daß jener, der geboren wird, etwas glücklicher ist als jener, der stirbt."

Die große Französische Revolution, welche die einen inspirierte, jagte den anderen Schrecken ein. Die europäischen Richtlinien wurden als offenkundig verderblich in Zweifel gezogen. Gleiche Wirkung übte der „Vaterländische Krieg". Während er den einen (unter anderen auch den künftigen Dekabristen) Material für liberale Schlußfolgerungen lieferte, stimmte er die anderen (Rostoptschín, S. N. Glínka usw.) „patriotisch". Und das um so mehr, da man Napoleon als ein Kind der Revolution ansah. Das Denken begann nach zwei Richtungen zu arbeiten: in der des üblichen Konservativismus und in der des Volkstums. Alles, was in den konservativen Köpfen der Epochen Katharinas und Alexanders I. heranreifte (auch bei Karamzín und Schischków), mündete unter Nikolaus I. in die Theorie des offiziellen Volkstums ein — in jene Klassenideologie — zugleich auch Regierungsideologie —, welche behauptete, daß Rußland einen bestimmten kulturhistorischen Typ darstelle, der im Verlauf der Geschichte herausgearbeitet worden sei und dem „Geist" des Volkes entspreche. Dieser letzte Gedanke wurde mit großer Überzeugung ausgesprochen, trotzdem auch die Leibeigenschaft mit einbegriffen war. Die geschichtsphilosophischen Theorien erlangten verfeinerten Charakter in der Atmosphäre der philosophischen Romantik mit deren umfassenden Ideen vom Historismus und Volkstum. Die russischen Philosophen sprachen bereits jene Voraussetzungen aus, auf denen später die Slawophilen ihre Lehre aufbauten. Sie wissen, daß der Weltgeist sich in der Menschheit darstellt, die Menschheit aber aus Nationen besteht. Von diesen zeichnet sich eine jede durch ihren eigenen „Geist" aus und ist bestrebt, zum Bewußtsein ihrer selbst zu gelangen, denn Selbsterkenntnis ist das „Ziel und die Krone des Menschen" (Wenewítinow in dem Aufsatz „Einige Gedanken zum Plan des Journals"). Rußland müsse, seine Nachahmungssucht überwindend, den gleichen Weg gehen. Darüber hinaus sei Rußland eine Weltmission auferlegt: „Wir haben die europäische Bildung in uns aufgenommen, sie unserem Geiste entsprechend verarbeitet, und nun muß das russifizierte Europa als neue Elementarmacht das alte, greisenhaft gewordene Europa wiederbeleben." Diese jugendliche, kecke Selbstsicherheit war weitverbreitet und bildete den Begleitakkord zu dem allgemeinen Gerede über das „Volkstum". Der Zentrifugalität, die stets für den Prozeß der Aneignung von Fremdem charakteristisch ist, wurde das Prinzip der Zentripetalität und Bodenständigkeit entgegengesetzt. Die idealistischen Ljubomúdry taten dies im Geiste des romantischen Historismus. Daneben gab es einen sozusagen nüchternen Historismus, der allen Träumereien vom Volkstum, wie es auch von den einzelnen Klassengruppen aufgefaßt werden mochte, festen Unterbau gab. Die Geschichtswissenschaft gewann stark an öffentlicher Bedeutung. Das vielbändige Geschichtswerk Karamzíns wurde zu einem der populärsten Bücher. Die Geschichtschreibung blühte nicht nur unter den Kathederhistorikern (z. B. Pogódin), sondern auch bei den sich an Schelling orientierenden Geschichtschreibern. N. A. Polewój begann seine „Geschichte des russischen Volkes". Púschkin war ein Verehrer Karamzíns, vertiefte sich gern in die Geschichte und lernte historisch denken. Sein Schaffen war bereits ein zuverlässiges Wertmaß der historischen Reife Rußlands und seiner neuen Kultur. Die Selbständigkeit war errungen. Das zweite Viertel des 19. Jahrhunderts befaßte sich systematisch mit der Frage der nationalen Selbstbestimmung.





72. Russischer Feiertag auf dem Lande. Farbstich von J. G. G. Geissler (um 1800).
Rechts haben sich um einen Erzähler von Märchen, Sagen und Abenteuern eifrige Zuhörer geschart, links singt eine Gruppe Volks- und Soldatenlieder.

II. DIE MÜNDLICHE DICHTUNG.

Das literarische Altertum hatte im Laufe der ersten Periode vor allem in Gestalt der mündlichen Dichtung fortbestanden. Die gleiche Erscheinung sehen wir auch in der zweiten Periode, und zwar stehen uns in diesem Fall mehr dokumentarische Unterlagen zur Verfügung, da die Zahl der Niederschriften bedeutend zunimmt und diese Aufzeichnungen allmählich immer genauer werden; schließlich tauchen auch gedruckte Ausgaben der Werke der mündlichen Dichtung auf.

Die erste gedruckte Ausgabe der „Altrussischen Gedichte" des Kirscha Danílow wurde 1804 durch Jakubówitsch besorgt, die zweite 1818 durch Kalajdówitsch. Die beste Ausgabe nach der Handschrift vom Jahre 1781 wurde 1901 durch die Leningrader Öffentliche Bibliothek herausgebracht, redigiert von P. N. Scheffer. Ende der zwanziger Jahre des 19. Jahrhunderts begann die Tätigkeit des berühmten Slawophilen Pëtr Wasíljewitsch Kiréjewskij: er sammelte eigenhändig mündlich-„volkstümliche" Werke und vereinte in seinen Händen auch die Niederschriften anderer. 1848 gelang es Kiréjewskij nur eine kleine Auswahl von geistlichen Gedichten herauszugeben. Erst Anfang der sechziger Jahre, bereits nach dem Tode von Kiréjewskij (gest. 1856), wurde eine weitere Veröffentlichung in Angriff genommen.

Wahrer der mündlichen Tradition waren vorherrschend die Volksmassen mit ihrer Gruppenschichtung. Wahrung und Weitergabe trugen, wie bereits mehrfach erwähnt, nicht mechanischen, sondern schöpferischen Charakter. Darüber hinaus fand in vielleicht nur bescheidenem Maße, den neuen Anforderungen



73. Kaiser Alexander und Großfürst Konstantin Páwlowitsch bei der Heerschau vorm Winterpalais. Zeitgenössischer Farbstich. (Русская жизнь в эпоху Отечественной войны, 1912.)

des Lebens entsprechend, in Anlehnung an die traditionellen Gattungen auch Neuschaffen statt. Die Ausländer, die Rußland in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts besuchten, wunderten sich über seinen reichen Schatz an „Volks"-Liedern.

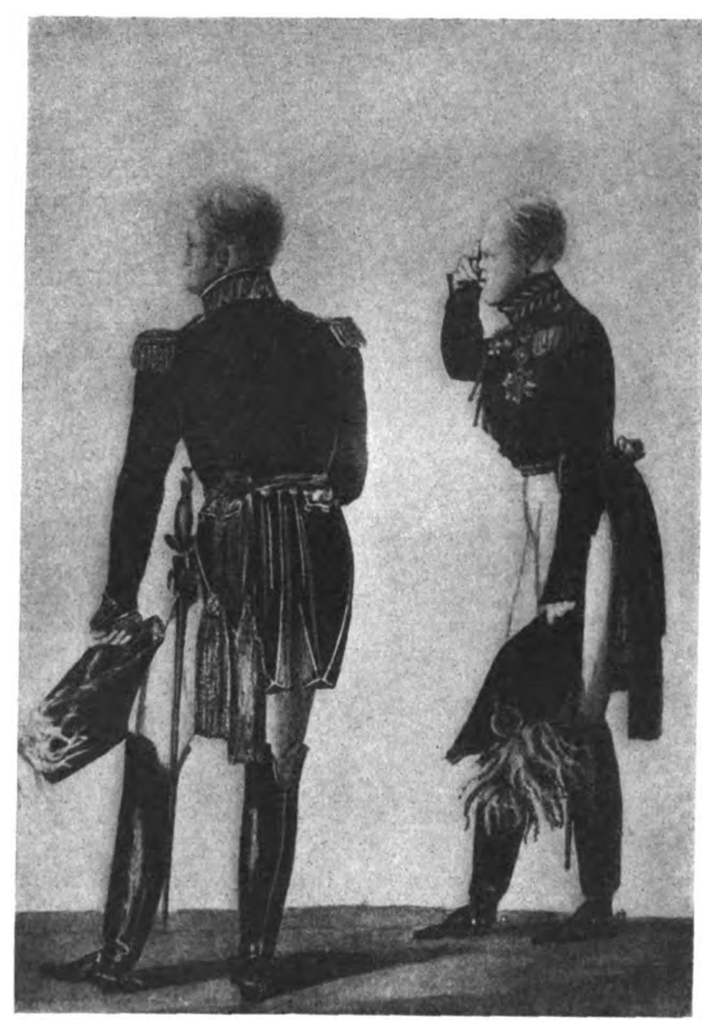
Bewahrt blieb und gesungen ward das dem Sagenkreis entnommene Epos („bylewój épos"). Die Gestalt des Recken Iljá Múrometz mit seinen Gefährten blieb auch weiterhin volkstümlich. Zu den alten geschichtlichen Liedern kamen viele neue, zum größten Teil aus dem Soldatenmilieu, hinzu. Hierher gehören die Lieder von Pugatschëw, von Katharina II. und von den Semënowtzen (Klage der Soldaten über die hingeschiedene Kaiserin) und die Lieder von den Ereignissen des Vaterländischen Krieges mit dem General Plátow als Haupthelden. Araktschéjew, der Tod Alexanders I. und der Aufstand der Dekabristen spiegelten sich ebenfalls im historischen Soldatenlied wieder (als Feinde Alexanders I. treten die Senatoren auf; von seinem treuen Bruder wird der Zar vom Tode errettet). In künstlerischer Hinsicht sind diese Lieder ziemlich schwach; die Sinngebung der Geschehnisse ist naiv und beschränkt, entsprechend der Begrenztheit des soldatischen Gesichtskreises.

Bis zu einem gewissen Grade blieb natürlich auch das alte lyrische Lied mit dem stattlichen wackeren Burschen, mit der holden Maid, der traditionellen Liebessymbolik und reicher Mannigfaltigkeit genrehafter Motive erhalten. Die Lyrik hatte unter den neuen soziologischen Bedingungen interessante Umgestaltung erfahren. Romanzen und Pastoralen übten wesentlichen Einfluß auf die Lyrik aus, die dem Geschmack des einfachen Volkes, das in unmittelbarer Nähe der Stadt und der „Herrschaften" lebte, entsprach. Dies ist keine „Entartung", sondern eher zeigt sich darin die Entstehung eines neuen Liedstils. Der wackere Bursche und die holde Maid tragen nach Sprechweise und Kleidung die Züge städtischer Gecken. Die alten Bilder und Symbole des lyrischen Liedes werden durch neue verdrängt; es verändern sich die Versmaße und die Melodien. Dennoch lebt das Neue neben dem Alten.

Als neue Gattung der mündlichen Dichtung lassen sich die Tschastúschki (Schnaderhüpfl) verzeichnen. In dem Repertoire der Skomoróchi nahmen schon von jeher die lustigen Wortspiele, die in singendem Tone und unter Tanzen vorgetragen wurden, einen wichtigen

Platz ein. Das kurze (zwei- und vierversige) Tanzlied war das Urvorbild der Tschastúschka. Bevor sie aber zur volkstümlichen Gattung werden konnte, waren erst neue wirtschaftliche und gesellschaftliche Bedingungen und war vor allem eine weitere Entwicklung des Fabrik- und Werklebens erforderlich.

Das Auftreten des mündlichen Volksdramas war das denkbar Natürlichste. In den kultischen und Spielhandlungen waren bereits alle Elemente des Dramas enthalten. Der südrussische Wertép (Höhle, Krippe), der Guckkasten, das Puppentheater von Petrúschka und das wirkliche Theater in den Städten und auf den Gutshöfen zogen das einfache Volk in Massen heran. Schauspieler aus der Mitte der Bauern und Arbeiter waren bereits gewohnte Erscheinung. So mußte ein Volksdrama entstehen, das keinen schriftlichen Text, nicht einmal in Librettoform wie bei den Commedia dell'arte, besaß.



74. Kaiser Alexander und sein Bruder Konstantin. Aquarell. Moskau, Sammlung P. I. Schtschúkin. (Русские портреты.)

Im 18. Jahrhundert wurde die Komödie vom Zaren Maximilian aufgeführt. Heute ist sie uns in mehreren Fassungen und Varianten bekannt. Der Fabel liegt ein apokryphes Heiligenleben oder eine abenteuerliche Erzählung westlich-ritterlichen Stils zugrunde. Kern des Dramas ist das Thema vom Zaren Maximilian und seinem Sohn Adolf, die Verfolgung eines Christen durch seinen heidnischen Vater. Entstanden unter den Lesekundigen, wanderte das Stück durch Städte und Dörfer, nahm immer neue Elemente in sich auf: Ritterszenen, Kampf des Kriegers Anika mit dem Tod, Kampf mit Mamáj, verschiedene Lieder und Romanzen, Entlehnungen aus den Werken Deržáwins, Púschkins, später auch Lérmontows und Turgénews, volkstümliche Intermedien (wie sie schon aus der Zeit des Schuldramas bekannt sind) usw. Schließlich ergab sich ein sehr buntes und unterhaltsames Schauspiel, das zugleich nicht der Belehrung entbehrte, mit den vorherrschend naiv-holzschnittartigen Stil der Ritterromane und mit grotesk-schematischen Helden. Der „Zar Maximilian" wurde so volkstümlich, daß bei der Aufführung auch selbständige Szenen hineingeflochten wurden, wie die Spiele „Das Boot" und „Der gnädige Herr". Im Sommer 1826 sah Gribojédow in Párgolow (bei Leningrád) das Volksspiel „Das Boot". „Ununterbrochen erklangen Lieder," so sagt der Verfasser von „Verstand bringt Leiden", „man stimmte das Wolgalied (‚Wniz po mátuschke po Wólge') an; die jugendlichen Sänger setzten sich auf den Rasen und klatschten einmütig in die Hände, indem sie die gleichmäßigen Ruderschläge nachahmten; zwei blieben aufrecht stehen: der Atamán und der Jessaúl." Außer diesem Atamán und dem Jessaúl treten Räuber, Soldaten und ein reicher Gutsbesitzer auf. Der Zusammenhang mit den Motiven der Räuberlyrik und der soziale Sinn sind ganz offen-

kundig. Das Spiel „Der gnädige Herr" („Bárin"), nicht selten dem „Zaren Maximilian" eingegliedert, ist eine kurze, aber sehr witzige und bissige kleine Szene zwischen dem gnädigen Herrn Gólyj und seinem Verwalter: letzterer charakterisiert mit bitterem Humor die Bauern, die vor Hunger sich aufs Stehlen verlegen oder sich am Hoftor erhängen. Iwán Ósipow (Wánjka Káin) erzählt in seiner Selbstbiographie, daß er einmal in Moskau in der Butterwoche ein Theaterspiel vom König Salomo veranstaltet habe. An diesem beteiligten sich etwa 30 Komödianten und zwei Narren. Dem Spiel lag offenbar das Intermedium „Salomo und der Narr" zugrunde. Zweifellos gab es auch andere kleinere Stücke, die von den Volksschauspielern aus dem Stegreif aufgeführt wurden.

III. DAS VOLKSBUCH UND DIE KLEINBÜRGERLICHE LITERATUR.

Einer systematischen Erforschung sind die soeben genannten Literaturrichtungen eigentlich noch nie unterzogen worden. Zwar liegt manches Material gesammelt vor, doch sind noch wesentliche Lücken aufzufüllen. Ein vollständiges Bild läßt sich deshalb noch nicht geben. Dieses Literaturgebiet versorgte eine ungeheure Lesermasse, die sich aus lesekundigen und leseunkundigen Bauern, Kleinbürgern, Kaufleuten, kleinen Beamten u. dgl. zusammensetzte.

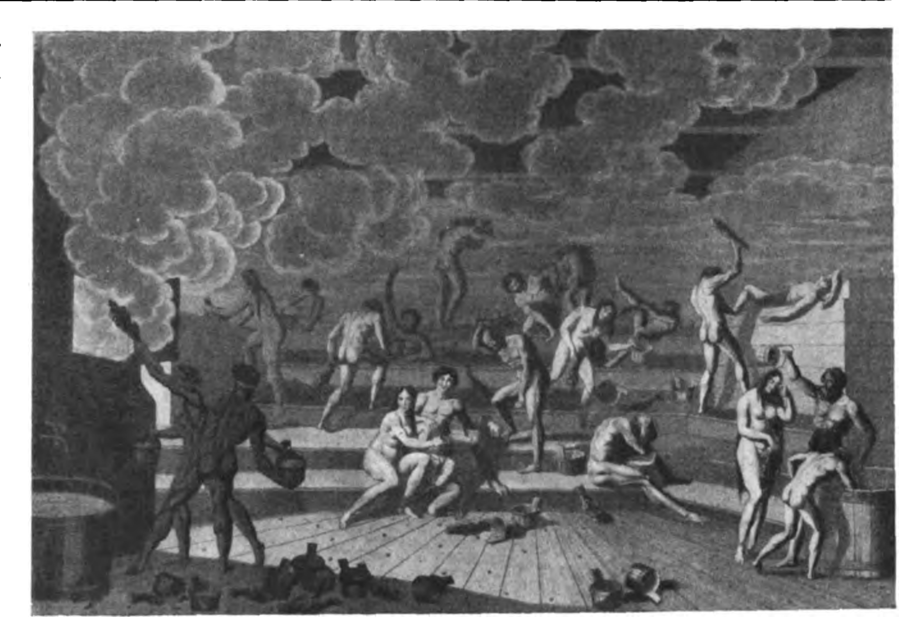
Wie schon früher, wurde auch jetzt ein gewisser Teil der Werke durch Abschriften, insbesondere unter den Raskóljniki und Sektierern (jetzt aus Angst vor der Zensur) verbreitet. Trotzdem überwiegt jetzt bereits der Druck. Die Verfasser legen auf ihren Namen immer mehr Wert, und wir können eine ganze Reihe von Schriftstellern nennen, Leute von sehr bescheidenem Bildungsgrad, die für die breiten Massen des einfachen Volkes und Kleinbürgertums schöpferisch tätig waren und aus der gleichen Umgebung stammten. Als solche sind zu nennen die Leibeigenen- und Bauerndichter: F. N. Slepúschkin, Jegór Alipánow, Iwán Sibirjaków, Michaíl Suchánow, Iwán Kudrjáwtzew, Iwán Májkow, der Bauer Borisow, der gemeine Soldat Bélkin, Rjabínin, Búbnow usw. und eine Gruppe von Schriftstellern, die sich selbst als „Kleinkraut" bezeichneten, es waren dies: M. D. Tschulków, Michaíl Popów, Iwán Nowików, Matwéj Komarów, Iwán Zapóljskij, M. Werëwkin, Jewgráf Chomjaków, W. Beresájskij, R. Tscheréwskij, I. Zrjáchow, Moskwín, Potápow, Tschurówskij, A. A. Orlów und viele andere Schriftsteller in grobem Friesmantel, die nach einer Äußerung Belínskijs eine „Friesliteratur" („frízowaja literatúra") schufen, wie z. B. Iwán Gurjánow, A. Krylów, Fedót Kusmitschëw usw.

Die alten Formen sterben ab. Die Thematik und die Bilder des alten Schrifttums jedoch verschwinden nicht spurlos: schon in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts wird dieses Material einer dem neuen Geschmack entsprechenden literarischen Bearbeitung unterzogen und damit die Grundlage für eine Gattung gelegt, in der auch die neuesten russischen Schriftsteller (Leo Tolstój, Lesków, Rémizow) schaffen.

Die dem Sagenkreis entnommenen Bylinen werden in den Niederschriften der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts gewöhnlich als „Historien" bezeichnet (früher „Mär", „Geschichte", „Sage"), d. h. es wurde auf sie gerade der Ausdruck angewandt, mit dem gewöhnlich die übersetzten Romane und Geschichten bezeichnet wurden. Einige dieser Niederschriften sind im Stil des volkstümlichen, mündlich überlieferten Romans nacherzählt. M. D. Tschulków behandelte die Sagen bereits wie Märchen und unterzog sie freier Bearbeitung. Auf Grund dieser Sagen verfaßte er seine „Russischen Märchen, nach den ältesten Berichten von ruhmreichen Recken, Volksmärchen und anderen durch mündliche Überlieferung in Erinnerung gebliebenen Abenteuer" (10 Teile, 1780—1783). Die Handlung ist reich an heroischen Geschehnissen und märchenhaften Abenteuern; die Komposition ungemein verworren, eingeschaltet sind eine Unmenge Episoden. Byline, Märchen und volkstümlicher Ritterroman haben sich hier vereint. Die geläufigsten Ideen des Jahrhunderts finden sich eingestreut.

Schon nach Tschulkóws „Russischen Märchen" kann man beurteilen, welchen Rang im Volksbuch und in der kleinbürgerlichen Literatur die Ritter- und Abenteuerromane einnahmen. In russischer Übersetzung erschienen damals u. a.: Cervantes' „Don Quijote", der Schelmenroman „Das Leben des Lazarillo aus Tormes", Le Sages „Gil Blas", Prévosts „Abenteuer des Marquis G.". Diese Übersetzungsromane wurden nach russischem Geschmack bearbeitet und dienten einem selbständigen Schaffen als Muster.

Es fand sich ein „Volks"-Held mit einem Leben voll intriganter Abenteuer — Wánjka Káin. Dieser, Iwán Ósipow, eine geschichtliche Gestalt des 18. Jahrhunderts, war Bauernsohn aus dem Bezirk Rostów und trug den Spitznamen Káin; er geriet nach Moskau unter das Gesinde des Kaufmanns Filátjew, und hier begann seine ungestüme Laufbahn: aus einem einfachen Dieb wurde er Wolgaräuber, dann allmächtiger Spitzel und gleichzeitig Organisator einer Banditenschar; die Behörden konnten mit ihm lange nicht fertig


75. Russische Badestube. Farbstich von E. Karnéjew.

werden, schließlich aber wurde er nach Baltischport und dann nach Sibirien verschickt. In Baltischport schrieb er 1764 seine Selbstbiographie; sie hat viele Auflagen mit seinem Bildnis und seinen Lieblingsliedern als Beilage erlebt. Auf Grund dieser Selbstbiographie entstanden einige weitere Werke über diesen Helden. Unter ihren Verfassern befindet sich auch Matwéj Komarów. Sein Roman vom Wánjka Káin läßt sich mit dem „Gil Blas" vergleichen. Matwéj Komarów schenkte seinen Lesern noch einen zweiten Abenteuerroman, der an Prévosts Roman über die Abenteuer des Marquis G. erinnert, nämlich: „Der unglückliche Nikanór oder die Abenteuer des russischen Edelmannes G." (1775).

In diesem Stil schrieben: A. E. Izmájlow („Jewgénij"), W. T. Naréžnyj („Der russische Gil Blas oder die Abenteuer des Fürsten Gawríla Símonowitsch Tschistjaków", 1814), F. W. Bulgárin („Iwán Wýžigin", 1829), Gennádij Simonówskij („Der russische Gil Blas, die Abenteuer des Alexander Sibirjaków oder die Schule des Lebens", Moskau 1832) und schließlich N. W. Gógolj („Die toten Seelen oder die Abenteuer Tschítschikows", 1842). Das Interesse für den abenteuerlichen Stil lebte in den gegenwärtigen Revolutionsjahren sichtlich wieder auf.

Es muß noch der realistisch-genrehafte Stil betrachtet werden. Die Erzählung von Frol Skobéjew bewahrte auch in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts ihre Anziehungskraft für die Leser aus kleinbürgerlichen Kreisen, sie wurde abgeschrieben und Umarbeitungen unterzogen. In einer Handschrift des 18. Jahrhunderts aus der Sammlung von N. S. Tichonráwow fand sich die „Historie vom russischen Edelmann Frol Skomráchow", die eine Bearbeitung des „Frol Skobéjew" ist. Eine zweite literarische Umdichtung der gleichen Erzählung finden wir in dem Sammelwerk von Iwán Nowików (nicht Nikoláj): „Die Abenteuer des Kaufmannssohns Iwán" (drei Teile, 1785—1786). Der Verfasser gab ihr noch eine besondere Überschrift („Der Nowgoróder Mädchen Weihnachtsabend, als Hochzeit gespielt zu Moskau"), änderte die Namen (statt Frol Skobéjew — Siluján Sáljnikow), führte neue handelnde Personen ein, komplizierte die Fabel durch verschiedene Genredetails; kurzum, er stickte unbehindert neue Muster auf alten Grund. Interessant sind auch die anderen Werke des Sammelbandes, die wir als „Kaufhofs-Literatur" bezeichnen können. Ein ansehnlicher Vertreter der kleinbürgerlichen realistisch-genrehaften Literatur war auch M. D. Tschulków, der Verfasser der Erzählungen „Das bittere Los" (vom armen Bauern), „Betrübliches Erwachen" (vom eingeschüchterten Beamten), der „Erzählung vom neumodischen Edelmann" usw. Stoff und Ton nach stehen den Erzählungen Tschulkóws auch Werke wie „Izwóztschik" (Fuhr-


76. Wasílij Trofímowitsch Naréžnyj, von Afanásjew.

mann) Iwán Zapóljskijs und „Iwán Warfolomėjitsch" nahe. Der Held der zweiten Erzählung, ein alter Sekretär, der jedoch ein „ehrlicher Mensch", steht an Tugend hinter dem alten Droschkenkutscher nicht zurück.

Eine Sondergruppe bilden die drollig-märchenhaften humoristischen Werke, die sich vor allem die Unterhaltung der Leser zur Aufgabe machten. Diese stürzten sich geradezu auf derartige Werke, und die Verfasser deckten reichlich den Bedarf.

In der Zeit Púschkins erfreute sich Alexánder Anfímowitsch Orlów großer Beliebtheit. Als Sohn eines Dorfpriesters besuchte er das Seminar des Klosters Sérgija Trójtzy (er beendete anscheinend den Lehrkurs nicht) und wurde 1814 „wegen Brustschwäche in den weltlichen Stand beurlaubt". Er starb 1840 „in Armut und Krankheit", „wie es heißt", ein „Trunkenbold ersten Ranges" („Literatúrnaja Gazéta" 1840, Nr. 39). Orlów war ein ungemein fruchtbarer Schriftsteller. Er schrieb auch Verse, meist jedoch Prosa („Lieder des einfachen Volkes", 1832, „Märchen", 1833, „Der Tod des Kaufmanns, oder väterliche Belehrung des Sohnes am Lebensende", 1830, „Der wahre russische Kaufmann, oder die Hochzeit der schönen Paránja", 1831). Eine Sondergruppe bilden die Parodien auf Bulgárins Romane „Iwán Wýžigin" und „Pëtr Wýžigin". Am liebsten schrieb er satirische Erzählungen und Romane mit den damals gangbaren Titeln: „sittlich-satirischer", „sittlich-kritischer" oder gar „sittlich-kritisch-satirischer Roman". Alle diese „Romane" waren übrigens dünne Büchlein, fast nur Flugblätter. Das gesellschaftliche Milieu, aus dem er in der Hauptsache schöpfte, war die ungebildete Kaufmannschaft und das Kleinbürgertum Moskaus. Auch der großen Presse der dreißiger Jahre war Orlów bekannt, doch behandelte sie ihn stets nur als Skribenten (Wojéjkow, Nadéždin, Polewój, Gretsch zusammen mit Bulgárin, eine Zeitlang auch Belínskij). Aber schon Feofilákt Kositschkin (A. S. Púschkins Pseudonym) nahm ihn 1831 in Schutz. Belínskij, der auch mehr als einmal über Orlów gespottet hatte, äußerte sich doch noch zu dessen Lebzeiten ruhig und lapidar (1838): „Wie sehr im Unrecht sind die Leute, die einstmals ihren Witz über A. A. Orlóws Romane versprühten: er hat sein besonderes Publikum, das in seinen Werken, was es suchte und verlangte, fand, und in einer gewissen Sphäre erfreute er sich als einziger unter vielen eines wahren Ruhmes und verdienter Autorität" (von Belínski gesperrt).

IV. BAUERNDICHTER UND KLEINBÜRGERLICHE DICHTER.

An die im vorhergehenden Abschnitt charakterisierte Literaturschicht schließt sich unmittelbar das Schaffen der Bauerndichter, im besonderen das der Leibeigenen- und kleinbürgerlichen Dichter, an.

Eine typische Gestalt ist vor allem Fëdor Nikíforowitsch Slepúschkin (1783—1848), der das Interesse der Gesellschaft erregte, von der Kritik geschätzt und daher bekannt wurde. Sohn eines leibeigenen Bauern im Gouvernement Jarosláw, beschloß Slepúschkin, losgekauft, sein Leben als Kaufmann dritter Gilde. Die Literaten Swinjín, Borís Fëdorow und Púschkin waren seine Gönner. 1826 gab Borís Fëdorow seine „Mußestunden des Landmannes" heraus. Die Akademie sprach Slepúschkin die mittlere goldene Medaille zu. Der Dichter wurde Kaiser Nikolaus I. und beiden Kaiserinnen vorgestellt und erhielt einen Ehrenkaftan und eine goldene Uhr zum Geschenk. Auf den ersten Sammelband folgten noch „Die vier Jahreszeiten des russischen Landmannes. Ein ländliches Poem" (Petersburg 1830) und „Neue Mußestunden des Landmannes" (Petersburg 1834). Die Kritik taufte ihn den „russischen Hesiod", den „russischen Theokrit". Púschkin las wiederholt „mit immer größerem Erstaunen" das Buch des Bauerndichters. „Er hat ein wahres eigenes Talent," schrieb Púschkin an Délwig, „schicken Sie ihm bitte in meinem Namen den ‚Ruslán' und meine Gedichte — mit der Weisung, er solle mich nicht nachahmen, sondern seinen eigenen Weg weitergehen." Anfangs ging Slepúschkin in der Tat seinen eigenen Weg und hat das Lob seiner Rezensenten durch seine Schilderungen der ländlichen Natur und des Dorflebens verdient. Doch erwies sich sein Talent als nicht allzu tief. Bald wiederholte er sich. Er versank immer mehr im Sumpf des offiziellen Volkstums. Seine Gedichte bekamen einen aufkäuferisch-kleinbürgerlichen Ton. Trotz alledem hatte seine Poesie zweifellos ihre Bedeutung: abgesehen davon, daß später im Schaffen Súrikows und Páwel Radímows einige seiner Motive und Kunstgriffe wieder auflebten, stand er doch so sehr über dem Durchschnitt, daß man nicht grundlos von einer Slepúschkin-Schule gesprochen hat. Zu dieser gehören: Suchánow und Alipánow.

Mich. Dm. Suchánow (1801 oder 1802—1842), Bauer aus dem Gouvernement Archángelsk, zuerst bei einem Geldwechsler und dann bei einem Buchhändler in Diensten, konnte er kaum sein Leben fristen. Aber es gelang ihm, sich emporzuarbeiten und unter die Laureaten der Akademie versetzt zu werden, die

ihm für das Buch „Fabeln, Lieder und verschiedene Gedichte des Bauern Michail Suchánow" (Petersburg 1828) die silberne Medaille zusprach. Suchánow wurde durch die mündliche Lyrik des Volkes inspiriert, er dichtete selbst in demselben Stil eine Reihe von Liedern, von denen einige in die Liederbücher aufgenommen wurden. Hier zeigte sich das wahre Gesicht des Bauerndichters, der im Grunde begabter und bedeutender als Slepúschkin war. Nicht mit Unrecht nannte man ihn später den „Koljtzów von Archángelsk".



77. Bäuerliche Spiele. Farbstich von Geißler.
Triumphzug der Sieger im Gorodók-(Burgen-)Spiel.

In einer anderen Ebene lag das Schaffen des dritten Dichters, Jegór Ipátjewitsch Alipánow (1802 bis zu den sechziger Jahren). Bauer aus dem Gouvernement Kalúga, Leibeigener Máljtzews, arbeitete er lange auf dem Werk seines Herrn sowohl als Handwerker als auch als Verwalter. Die Gedichte Slepúschkins machen auf ihn starken Eindruck. Als Einzelausgaben erschienen: „Gedichte" (Petersburg 1830), „Fabeln" (ebenda 1832), „Mußestunden für Kinder" (2. Aufl. 1842), „Kriegslieder" (2. Aufl. 1842), „Das Märchen vom Müller, der ein Zauberer war, von der geschäftigen Alten, von den Jüdlein und Knechten" (2. Aufl. 1842, 3. Aufl. 1843). Der Fabelband lenkte die Aufmerksamkeit der Akademie auf sich: sie gab ihn heraus und belohnte den Dichter mit der silbernen Medaille. Auf ihr Mitwirken hin gab Máljtzew dem Dichter den Freibrief. Der Literatur der Oberschichten möchte Alipánow es gleichtun: er möchte wie Lomonósow, Deržáwin, Žukówskij, Bátjuschkow, Krylów und Púschkin schreiben. Er tritt in Slepúschkins Fußtapfen; es klingen in seiner Poesie — darin ist er bis zu einem gewissen Grade originell — außerdem Arbeitsmotive nach: kannte er doch aus eigener Erfahrung nicht nur das Dorf, sondern auch die Fabrik.

Von diesen Bauerndichtern war aber wohl nicht einer mehr „einfältiges Naturkind". Den unmittelbaren Zusammenhang mit dem Dorf hatten sie meist verloren, sind Städter, Kleinbürger geworden. Jedenfalls fühlten sie sich durch die Stadt und deren Kultur angezogen; ihr Ideal ist die große Literatur der Oberschicht. Die Unmittelbarkeit ging für immer verloren; sie stolzierten im bunten, zuweilen oft geschmacklosen Gewand einher. Nichtsdestoweniger ist die Bauerndichtergruppe eine Tatsache von stark geschichtlicher Bedeutung, ist notwendiges Bindeglied zwischen den unteren und oberen Schichten der Kultur und Literatur. Die Psychologie des Bauern trat in der Thematik wie in der Nähe zum volkspoetischen Element zutage. Aber die „Volkstümlichkeit" ist hier eine eigenartige. Der Stil des Schaffens ist eklektisch, ist ein Mosaik aus Perlen der mündlichen Dichtung und Ornamenten der Dichtung der obersten Kulturschicht.

Neben die von uns betrachteten Dichter lassen sich noch zwei weitere stellen: Tzygánow und Koljtzów.

Nikoláj Grigórjewitsch Tzygánow (1797—1831) war der Sohn eines freigelassenen Bauern, der die Handelsgeschäfte eines reichen Mannes an der Wolga besorgte. Der Knabe begleitete den Vater bei seinen Reisen durch Rußland; zum richtigen Lernen fehlte es an Zeit. Um 1816 wurde Tzygánow Schauspieler in Sarátow und kam sogar nach einiger Zeit ans Moskauer Theater. Tzygánows Leben gestaltete sich ungünstig. Auf der Bühne erntete er keine Lorbeeren. Doch hatte er eine Beschäftigung, die ihm



78. Alexéj Wasíljewitsch Koljtzów. Aquarell von K. A. Gorbunów, Moskau, Tret'jaków-Galerie.

wenigstens große Freude bereitete: er liebte das Volkslied, das er von Kind auf kannte. Nun begann er im gleichen Stil eigene Lieder zu dichten. Ein Bändchen erschien 1834. Der Form nach sind die Lieder stilisierte mündliche Lyrik, behalten deren beliebteste Bilder und stilistischen Kunstgriffe bei, nähern sich aber meistens der Gattung der Romanzen (in Versmaß und Reimen). Viele Lieder Tzygánows erfreuten sich großer Beliebtheit und wurden viel gesungen. Alexéj Wasíljewitsch Koljtzów (1809—1842) besorgte als Sohn eines begüterten kleinbürgerlichen Aufkäufers aus Worónež mit Sorgfalt die Geschäfte seines Vaters. Seine Lehrzeit beschränkte sich auf zwei (zudem unvollständige) Jahre Bezirksschule, doch befand sich Koljtzów in ständiger Berührung mit Büchern und gebildeten Menschen — nicht nur mit der Intelligenz der Stadt Worónež, sondern auch mit Stankéwitsch, Belínskij, Púschkin, Žukówskij, Wjásemskij, Wl. Odójewskij und anderen Vertretern der großen Literatur, die das hervorragende Talent des Dichters und Aufkäufers sofort erkannten und sein Schaffen anspornten. Koljtzóws Beruf gewährte ihm die Möglichkeit, in Rußland umherzureisen, lange Zeit in der Steppe zu leben und mit der Bauernschaft in Berührung zu kommen. Ebenso wie Tzygánow wurde Koljtzów durch das dichterische Schaffen des einfachen Volkes gefesselt. Er sammelte Sprichwörter und schrieb Lieder auf. Letztere gerieten in die Hände von P. W. Kiréjewskij. Als sehr empfindsame und leidenschaftliche Natur verfügte Koljtzów über echtes lyrisches Talent und hat die Eigenart seiner Begabung zu zeigen verstanden. Sein Vorbild war das Volkslied. Viele seiner Gedichte tragen einfach die Überschrift „Lied": es war das, was Koljtzów in der Tat sang und was nach Vertonung verlangte. Hier glückte es Koljtzów, die nahe Verwandtschaft mit der mündlichen Lyrik des einfachen Volkes zu wahren und jene „Volkstümlichkeit" wiederzugeben, die bereits zum Gemeingut der Liederbücher geworden war. Die zweite Gattung, die mit der ersten unmittelbar verschmolz, war die Liedromanze. In der ersten und zweiten Gattung ist Koljtzóws herzlicher und zarter Stil am stärksten zum Ausdruck gekommen. Die dritte Gattung sind seine Gedichte mit Motiven aus dem Volksleben. Mit dem Leben der Bauern war Koljtzów unmittelbar vertraut, auch das Leben des Kleinbürgers hatte viel Ähnlichkeit mit dem des „einfachen Volkes". Zu Koljtzóws Lebzeiten und auch später erkannte man in seiner Poesie die getreue Wiedergabe des Volkslebens. Aber all diese „Bauerngelage", „Lieder des Ackersmannes", „Gedanken des Landmannes", „Grübeleien des Landmannes", die Lieder von Ernte, Heumahd, vom trägen Bäuerlein usw. sind doch nicht frei von Büchersentimentalität, von einer gewissen Idealisierung und von einem konventionellen Optimismus. Von den sozialen Bedingungen des Dorflebens ist nur das Motiv der ökonomischen Zerschichtung der Bauernschaft (in Arme und Reiche) hervorgehoben. Die Gedichte Koljtzóws aus dem Bauernleben haben die eine gute Seite, daß sie meistenteils Liedstruktur aufweisen. Zu der vierten Gattung wollen wir seine Gedichte über Intelligenzthemata rechnen, gewöhnlich sind es Betrachtungen über philosophische Motive, sogenannte „Dúmy", teils selbständiger Art, teils eingegeben durch die philosophierenden Freunde (Stankéwitsch und Belínskij). In den ziemlich zahlreichen „Dúmy" hat Koljtzów seine philosophischen Reflexionen zum Ausdruck gebracht: sie sind ein wertvolles Denkmal vom geistigen Wachstum des Dichters und Aufkäufers. Wir finden hier nicht einfach eine Wiederholung fremder Gedanken, sondern das Bestreben eines wißbegierigen, wenn auch natürlich nicht genügend ausgerüsteten Verstandes, das „große Geheimnis des Seins" zu enträtseln. Zu Koljtzóws Vorbildern gehörten Púschkin, Žukówskij, Délwig u. a. Wie sehr er Púschkin nachzuempfinden verstand, bezeugt sein herrliches Gedicht „Wald", das er auf den Tod des großen Dichters schrieb. In einer der „Dúmy" macht Koljtzów den Versuch, das Mysterium des Schaffens, die Seele des Dichters darzustellen.

Mit Koljtzów gelangt jener Prozeß der literarischen Entwicklung zum Abschluß, der später in der Poesie Nikítins, Súrikows, Kljújews und Jesénins sich fortsetzte und eine ganze Plejade von Bauern- und Arbeiterdichtern des revolutionären Rußlands hervorbrachte.



79. Ball in Irkútsk, 1805. Lithographie von A. Martýnow.
(Русская жизнь.)

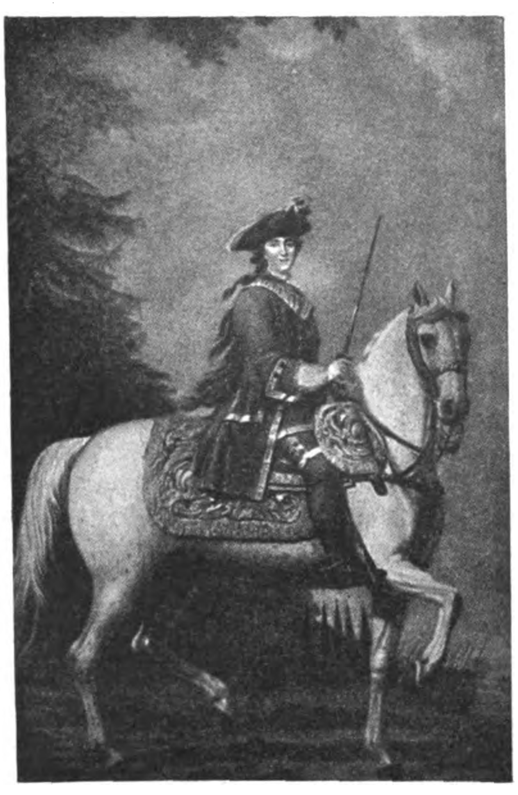
V. DIE ADELSSTILE. DER KLASSIZISMUS UND SEINE SCHICKSALE.

Die zweite Periode zeigt bei der obersten Literaturschicht pulsierendes Leben. Neue Verschiebungen von künstlerisch ungeheurer Bedeutung hatten stattgefunden. Vier neue Stile lernen wir kennen: den Sentimentalismus, den Maçonismus (Stil des Freimaurertums), die Romantik und den künstlerischen Realismus.

Die Tage des orthodoxen Klassizismus waren bereits gezählt. Die Intelligenz des mittleren Adels, die über eine vortreffliche Bildung verfügte, verfolgte aufmerksam die neuen Strömungen in der westlichen Wissenschaft und Literatur. Der Klassizismus war ihr nicht mehr nur aus der orthodoxen Interpretation der Franzosen, sondern auch in seiner neuen Auffassung bekannt, die ihm in Deutschland durch Winckelmann, Lessing, Schiller und Goethe, später durch Hegel und in Frankreich durch das Schaffen von André Chénier, Parny, Vergier, Grécourt, Chaulieu usw. zuteil wurde. Man begann zu begreifen, daß der französische Klassizismus den antiken verdeckte. Die Stimmen gegen die „blinde und sklavische Nachahmung" mehrten sich im Zusammenhang mit der allgemeinen Tendenz zum „Volkstum". Die Ereignisse des Vaterländischen Krieges spitzten die Frage zu. In den „Briefen aus dem niedergebrannten Moskau an einen Freund in Níźnij-Nówgorod" (1813—1815) entthronte I. M. Murawjëw-Apóstol die französische Literatur. Dieselben Ansichten wurden gleichzeitig von N. I. Gnéditsch und S. S. Uwárow und anderen verfochten. Sie alle riefen zum wahren Klassizismus auf, wobei sie ständig an eine „wahrhaft volkstümliche Literatur" dachten. Gnéditsch' berühmte Übersetzung der „Ilias" war ein Tribut an diese literarische Bestrebung. Der russische Klassizismus ward zum Neuklassizismus.



80. J. B. Knjaznín, Stich von Therapóntow.



81. Katharina II., von V. Erichsen.

Der König der Tragödie war in der ersten Periode Sumarókow. Er hat eine Schule russischer Tragiker geschaffen. In der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts wetteiferten auf diesem Gebiet J. B. Knjažnín, Cheráskow, Nikolew und andere. Knjažníns Tragödie „Wadím Nowgoródskij" (1789) wurde als Förderung republikanischer Ideen aufgefaßt und rief einen wahren Zensurtumult hervor. Im ersten Drittel des 19. Jahrhunderts nahm unter den russischen Tragikern W. A. Ózerow eine zentrale Stellung ein. Seinen Stoff entnahm er nicht nur der antiken Welt, was durch die Vermittlung des Franzosen Ducis geschah („Ödipus in Athen", 1804; „Polyxene", 1808), nicht nur der russischen Geschichte („Jaropólk und Olég", 1798, „Dmítrij Donskój", 1807), sondern auch Ossian („Fingal", 1805), für den in Rußland durch den Sentimentalismus Interesse geweckt worden war. Ózerow, der in dem Aufbau seiner Tragödien alle grundlegenden Prinzipien des klassizistischen Stils wahrte, riß seine Zeitgenossen durch seinen melodischen Vers, durch wirkungsvolle Situationen und komplizierte Psychologie, die nicht selten mit zarter Empfindsamkeit und ideeller Verträumtheit verbunden war, mit sich. Bei Sumarókow war alles von der rauhen, kalten Pflicht beherrscht, Ózerow läßt zuweilen das Gefühl obsiegen, jedenfalls verläuft bei ihm der Konflikt zwischen Liebe und Pflicht mehr oder weniger günstig für die erstere; die „Pflicht" selbst wird von ihm emotional als Gefühl und nicht rational als heteronomes Prinzip behandelt. Die Heldengestalten Ózerows sind bereits nicht mehr so schematisch, wie es sonst in den russischen Tragödien üblich war; der Ausgang des inneren Kampfes wird nicht von vornherein festgelegt; die Helden finden auch andere Auswege als Mord und Selbstmord (im „Dmítrij Donskój" gibt es auf der Bühne keine Toten; Xenia denkt nicht an Selbstmord, sondern daran, ins Kloster zu gehen, was lebenswirklicher und poetischer ist). Sumarókows Stil ist das Barock, der Stil Ózerows das Empire. Die Themata werden von Ózerow, wie es allgemein üblich geworden war, so bearbeitet, daß die Zuschauer darin aktuell Interessantes erblickten. Die Motive des „Dmítrij Donskój" lagen dem Publikum in der Epoche des Kampfes gegen Napoleon besonders nahe. In den Augen seiner Zeitgenossen war Ózerow ein Neuerer, und so teilten sich selbstverständlich die Ansichten. Als die „Anhänger der alten Schreibart, des alten Sumarókowschen Geschmackes, die sich mit ihrer schon vierzig Jahre alten schulmäßigen Lehre als Richter über alle Dichter ausgaben" (wie Ózerow selbst sich ausdrückte), gegen Ózerow zu Felde zogen, nahmen ihn Bátjuschkow und Žukówskij eifrig in Schutz, ein jeder aus eigenen Motiven; Žukówskij im Namen der „Empfindsamkeit". Ózerows Theaterstücke bildeten den Höhepunkt der klassizistischen Tragödie. In ihnen machte sich bereits die Tendenz zu einem neuen Stil bemerkbar. Die klassizistische Tragödie des orthodoxen Stils lag im Sterben, um der romantischen und der künstlerisch-realistischen Platz zu machen. Das Problem der Tragödie wurde durch Púschkins „Borís Godunów" gelöst.

Die klassizistische Tragödie nahm im russischen Theater und in der russischen Literatur lange Zeit eine Ausnahmestellung ein. Seit der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts begann die klassizistische Komödie erfolgreich mit ihr zu wetteifern. Bemerkenswert ist, daß auch Sumarókow selbst in dieser Epoche der Komödie zuliebe die Tragödie verließ. Er schrieb 12 Komödien. Die Nachfolger Sumarókows milderten das strenge Dogma des orthodoxen Klassizismus, vereinfachten seine Kanones und verliehen ihrem Schaffen größere Lebendigkeit und mehr künstlerische Fülle. Sentimentale Stimmungen und ethische Philosophie, beides charakteristisch für die zweite Hälfte des 18. Jahrhunderts, färbten auffällig den Stil der Komödie, insbesondere natürlich der sog. hohen Komödie.



Zu den Lustspieldichtern gehörte auch die Kaiserin Katharina II., ferner sind unter ihnen Knjažnín, Vonwízin und Kapníst zu nennen. Drei Werke Katharinas II. bilden gewissermaßen eine Genretrilogie. Es sind dies die Genrekomödien „O diese Zeit!", „Der Namenstag der Frau Wortschálkin" und „Frau Wéstnikow und Familie". Katharina II. hat zwar keine große Meisterschaft in der Zeichnung von Typen an den Tag gelegt, doch brechen hie und da lebendige Farben durch. Andere Komödien der Kaiserin befaßten sich mit der Entlarvung des Freimaurertums, das von ihr als hohle Mystik und Scharlanterie behandelt wurde („Der Betrüger", „Der Überlistete" und „Der sibirische Schamane"). Der nach Púschkins Äußerung „gelehrige" und zweifellos talentierte J. B. Knjažnín ist der Verfasser der Komödien „Der Prahler" (1786) und „Sonderlinge" (1790). In bezug auf literarische Vollendung stehen seine Komödien, die in Versen und einer sehr leichten Sprache geschrieben sind, unvergleichlich höher als die Werke aus der allerhöchsten Feder der Kaiserin.



82. Titelkupfer zur deutschen Ausgabe des „Sibirischen Schamanen" 1786.

Die vollkommensten Muster der klassizistischen Komödie des 18. Jahrhunderts stammen von D. I. Vonwízin, dem Verfasser des „Brigadiers" (1766) und des „Minderjährigen" (1782). Vonwízin, der dem Konstitutionalisten Nikíta Iwánowitsch Pánin nahestand und ein gebildeter Schriftsteller mit großem kritischen Verstand und blendender Begabung für das Komische war, hat in seine Stücke, ohne in ihrem Aufbau von der klassizistischen Tradition abzuweichen, umfassende soziale Gedanken hineingelegt und den handelnden Personen mit einer Meisterschaft, wie sie vor ihm der russischen Komödie unbekannt war, wahre künstlerische Lebendigkeit verliehen. Sein Meisterwerk ist „Der Minderjährige" („Nédoroslj"), in dem er ein lebenstrotzendes Bild des auf der Leibeigenschaft beruhenden gutsherrlichen Daseins aufrollt. Der Autor ist kein Radikaler; er projektiert nicht die Aufhebung der Leibeigenschaft (wie sein Zeitgenosse A. N. Radíschtschew); er ist ein Anhänger des aufgeklärten Absolutismus und des humanen Fortschritts. Starodúm, Práwdin und die anderen Räsoneure, die in dem Stück „Der Minderjährige" die Ideologie des Autors zum Ausdruck bringen, sind in künstlerischer Hinsicht abstrakte, schematische Gestalten. Dagegen sind die negativen Personen, obwohl sie sehr grotesk gezeichnet sind, lebensvoll und farbig. Jeder Person ist eine individuelle Physiognomie verliehen; jede Person spricht ihre eigene Sprache. Die Namen der Helden Vonwízins (Mitrofánuschka, Prostakówa, Skotínin, Kutéjkin, Wráljmann usw.) sind bereits Gattungsnamen geworden. Der „Nédoroslj" wird auch heute noch aufgeführt.

Vonwízin hat bewiesen, daß die Komödie des klassizistischen Stils tiefschürfende soziale Satire werden kann. Nur wenige seiner Zeitgenossen, ja vielleicht keiner von ihnen wäre hierzu fähig gewesen. Doch darf ein ziemlich starker Versuch W. W. Kapnísts, die russische Bureaukratie öffentlich zu blamieren, nicht mit Schweigen übergangen werden. Es handelt sich um die Komödie „Verleumdung" („Jábeda", 1798). Die Aufführung des Stückes wurde verboten, obschon es Kaiser Paul I. gewidmet war, die unverkauften Exemplare wurden beschlagnahmt. Das gefährliche Stück kam erst 1805 von neuem auf die Bühne und hielt sich auf ihr ziemlich lange. Seine Helden wurden sehr beliebt; viele Strophen wurden auswendig gelernt, besonders treffende Ausdrücke wurden sprichwörtlich.

Die klassizistische Komödie auf hohe Stufe emporzuheben, war A. S. Gribojédow beschieden, dem Verfasser von „Verstand bringt Leiden" („Góre ot umá"). Handschriftlich bereits 1824 in Umlauf, erlebte es 1829 die erste Aufführung, aber erst 1833 erschien der vollständige Text im Druck. Dieses geniale Werk gehört formal zur Gattung der hohen Komödie.



83. A. S. Gribojédow. Nach einem unbezeichneten Stich.
(Полное собрание сочинений А. С. Грибоедова.)

Die Regel von den drei Einheiten ist streng eingehalten. Der klassizistischen Tradition gemäß sind die handelnden Personen in positive und negative Typen eingeteilt; Tschátzkij ist mit seinen deklamatorischen Monologen zweifellos ein Nachfahre der Räsoneure, indes die Zofe Lisa, welche ihrer jungen Herrin in Liebesdingen an die Hand geht, die französischen Soubretten-Favoritinnen zum Vorbild hat. Der Autor hat auch nicht ganz auf die Verwendung von Familiennamen mit bestimmter Bedeutung verzichtet. Die Fabel ist, wie üblich, auf dem Liebesmotiv aufgebaut. Die traditionelle Duplizität ihrer Entwicklung ist gewahrt: die Liebe der Herrschaft (Sophie, Tschátzkij und Moltschálin) und daneben der Roman der Zofe Lisa mit dem Büfettier Petrúscha, der allerdings nicht auftritt, aber durch einen Ausruf Lisas gewissermaßen rudimentär angedeutet ist. Die Tragödie des Haupthelden („Verstand bringt Leiden", denn „Verstand und Herz vertragen sich nicht") wiederholt den bei den Klassikern üblichen Kampf des Gefühls mit der Vernunft und der Pflicht. A. N. Weselówskij hat dies Lustspiel mit Molières „Misanthropen" verglichen.

Gribojédow machte von dem klassizistischen Komödienstil als großer und selbständiger Künstler Gebrauch. Er schreckte nicht davor zurück, die Züge der leichten Komödie und sogar des Vaudevilles (z. B. die Witze Repetílows) in die hohe Komödie einzuführen. Den aufdringlichen und faden Didaktismus der Räsoneure ersetzte er durch die feurigen idealen Reden Tschátzkijs. Die handelnden Personen sind Fleisch und Blut: der Autor ging sehr häufig von wirklichen Vorbildern aus und scheute keine „Porträtähnlichkeit". Auf der Bühne bewegen sich lebendige Personen von leuchtender Lebensfarbe. Indem Gribojédow sich die Elemente des klassizistischen Stils zunutze machte, schuf er den wahren künstlerischen Stil der hohen Komödie.

Der Zuschauer sieht die verschiedenen Adelstypen der zwanziger Jahre, das ganze „Gribojédowsche Moskau" vor sich, wie in Vonwízins „Nédoroslj" den gutsherrlichen Adel des 18. Jahrhunderts. Der Masse der herrschaftlichen Gesellschaft steht als einziger Tschátzkij gegenüber, der gezwungen ist, „eine Million Qualen" und „Leid aus Verstand" durchzumachen. Warum ? Die Fabel der Komödie ist auf dem klassischen Liebesmotiv aufgebaut. Tschátzkij erlebt als Verliebter schmählichen Mißerfolg. Aber seine individuelle Tragödie hat prinzipielle Bedeutung: Sophie und Tschátzkij gehören zwei verschiedenen Gruppen an. Es prallen zwei Lebensauffassungen aufeinander: einerseits die herrschaftlich-bureaukratische, die sich im Bewußtsein des im Staatsdienst stehenden Standes fest eingewurzelt hat (nur Dienst ist wahres Wirken, das die Stellung des Menschen in der Gesellschaft zu festigen vermag; Titel und Orden, Ehren und Reichtum sind das Ideal dieses Milieus); andrerseits die kulturell-intellektuelle. Tschátzkij — der Besitzer von etwa drei- bis vierhundert Leibeigenen — ist ein typischer russischer Intelligent, d. h. also ein Mann, der sich vom Staatsdienst emanzipiert hat und nur Gelehrter, Schriftsteller und Künstler sein will. Hinter ihm steht eine ganze Gruppe junger Leute, deren Psychologie eine ganz andere ist als die der Menschen staatlich-bureaukratischer Lebensauffassung. Gerade diese Polarität unterstreicht Gribojédow in Tschátzkijs Reden. Der Intelligent Tschátzkij hat seine eigene Ideologie, die im Grunde mit der des Autors übereinstimmt. Als Mann von ungeheurem Verstand und ernster Bildung stand Gribojédow dem liberalen (nicht radikalen) Teil der Dekabristen nahe. Hierin gleicht ihm Tschátzkij in seinen die Gesellschaft anklagenden Reden. Er verhält sich skeptisch zu den Geheimzirkeln, von denen Repetílow schwatzt. Die bureaukratische, mili-

tärische und sklavenhälterische vornehme Gesellschaft jedoch ist der Gegenstand seines tiefsten Hasses. Tschátzkij ist die Rolle eines Entlarvers und Kämpfers zugefallen. Durch seinen Mund hat die liberale Adelsintelligenz ihr Selbstbewußtsein laut zum Ausdruck gebracht. Tschátzkij ist in seiner Prägnanz und Bestimmtheit das erste literarische Abbild eines richtigen russischen Intelligenten. Das Problem der Intelligenz in ihrem Kampfe mit der herrschaftlich-bureaukratischen Umwelt, das Problem „Verstand" und „Seele" ist das Wichtigste an der Konzeption dieses Stückes. Nicht umsonst hat es den Namen „Verstand bringt Leiden" (ursprünglich „Góre umú" = „Wehe dem Verstand"). Unter Tschátzkijs Ideen befindet sich die der russischen Selbständigkeit. Gribojédow drückt hiermit das für die Adelsintelligenz, insbesondere für viele Dekabristen (Küchelbecker, Al. Odójewskij, Al. Bestúžew) typische Bestreben aus, Europäisches mit „Nationalem", d. h. mit den Grundlagen des altrussischen Lebens zu verschmelzen. Hierin liegt der kulturgeschichtliche Wert von Tschátzkijs „nationalistischen" Tiraden. Nicht von uralter Rückständigkeit zeugen sie, sondern von einer klaren Auffassung der Kulturaufgaben seiner Epoche.

In „Verstand bringt Leiden" haben wir die vollständige und glänzende Überwindung des schematischen klassizistischen Realismus vor uns. Hier triumphiert der künstlerische Realismus.

Der Klassizismus hat noch eine andere monumentale Gattung geschaffen, das Epos in Versform. Mit dieser Gattung war es damals schlecht bestellt.

In der ersten Periode lieferte Peter der Große das Material. Kantemír plante eine „Petriade", vollendete sie aber nicht (1730—1731). Auch Lomonósow hat sein „heroisches Poem", das ebenfalls den Taten Peters des Großen gewidmet war und 1760 geschrieben wurde, nicht vollendet. Eine nicht geringe Rolle fiel Fénelons „Abenteuern Telemachs" zu. Noch in die Zeit Peters fallen die handschriftlichen Übersetzungen (1. Druck 1747, 2. Ausgabe 1767, 3. Ausgabe 1782). Darauf übertrug Tredjakówskij Fénelons Poem in Versen („Telemachída", zwei Teile, 1766); das Vorwort enthält auch eine Theorie des heroischen Poems. Zur endgültigen Ausgestaltung und Entwicklung gelangte diese Gattung in der zweiten Periode, doch war damit ihre Blütezeit auch für immer vorbei. M. M. Cheráskow wählte die Eroberung Kasánjs durch Iwán den Schrecklichen zum Gegenstand seiner Dichtung und nannte sie „Rossiáda" (1779), da er von der geschichtlichen Bedeutung dieses Ereignisses überzeugt war. Er brachte den Stoff mit der östlichen Frage in Verbindung. Rußland führte damals mit den Türken Krieg; Endziel sollte ihre Vertreibung aus Europa sein. Der Verfasser schweift mehrmals zum Preise Katharinas II. vom Thema ab.

Das klassizistische Epos wurde bereits in den zwanziger Jahren vom romantischen, insbesondere vom Byronschen überragt.

Ein graziöses und stilvolles Poem leichter Gattung schenkte uns I. F. Bogdanówitsch. Seine „Dúschenka (Seelchen); eine antike Erzählung in freien Versen" (1775) ist auf einem antiken Mythos aufgebaut, der bereits in Lafontaines Erzählung „Die Liebe Psyches und Cupidos" literarisch bearbeitet war. In Bogdanówitsch' Poem sind bereits die Elemente des neuen märchenhaft-romantischen Stils im Keim enthalten. Das Meisterwerk dieser Gattung ist Púschkins „Ruslán und Ludmíla" (1817—1820). Besonders bekannt ist das parodistische Gedicht von Wasílij Májkow: „Jelisėj oder der gereizte Bacchus" (1769). Im Mittelpunkt steht der Zorn des Bacchus gegen die Branntweinpächter (wie in der „Ilias" der Zorn Achills) und die Rache, die er an ihnen mit des Postkutschers Jelisėj Hilfe nimmt. Májkows Epos zeichnet sich durch burlesken, beabsichtigt groben Stil aus. Indem das parodistische Poem die Konventionalität des klassizistischen Stils verspottete, bahnte es den Weg für den künstlerischen Realismus.

Der Klassizismus hatte auch seine eigene Belletristik, obwohl diese Gattung für ihn nicht so charakteristisch ist wie die Tragödie, Epopöe und Ode.

Nach dem Vorbild von Fénelons „Télémaque" und Marmontels „Bélisaire" wurden im 18. Jahrhundert von Émin, Cheráskow und einigen anderen Autoren Romane verfaßt. Gebildet und viel in der Welt herumgekommen (er kannte 14 Sprachen), schrieb Émin „Die Abenteuer des Themistokles und verschiedene politische, staatsbürgerliche, philosophische und militärische Gespräche desselben mit seinem Sohn; sein ständiges Leben und die Grausamkeit Fortunas, die ihn verfolgte" (St. Petersburg 1763). Schon der lange Titel gibt uns einen Begriff von der Thematik und Komposition des Romans. Der abenteuerlichen Fabel wird der schwere Ballast aller möglichen belehrenden Ideen, natürlich im Geiste der Aufklärung, aufgebürdet.

Im Stil der erbaulich-politischen Romane schrieb Cheráskow seine Trilogie: „Numa, oder das erblühende Rom" (1768), „Kadmos und Harmonia" (1786, in zwei Teilen) und „Polydor, der Sohn des Kadmos und der Harmonia" (1794 in drei Teilen).





84. Iwán Andréjewitsch Krylów, von Zagórskij. Moskau, Rymjáncew-Museum.

Ein besonderer Platz ist den philosophischen Romanen und Erzählungen Voltaires und seiner russischen Nachahmer einzuräumen. Typischer Voltairianer war F. Dmítrijew-Mamónow. Dieser übersetzte „Die Liebe Psyches und Cupidos" von Lafontaine (vgl. Bogdanówitsch' „Dúschenka") und fügte seine Allegorie „Der philosophierende Edelmann" (1769), in der die Menschen als jämmerliche Ameisen dargestellt werden, als Beilage bei. Auf Dmítrijew-Mamónow folgten W. Lêwschin mit seiner „Neuesten Reise, erdichtet in der Stadt Belêw" (1784). Der Held der Erzählung Narsím fliegt auf den Mond, indes der Mondbewohner Kwálboko ebenfalls auf einem Flugzeug der Erde einen Besuch abstattet. Auf diese Weise wurde das Material zu einer vergleichenden Betrachtung des Mondes und der Erde zusammengetragen. Kwálboko ist empört über das, was er auf der Erde sieht, während Narsím mit Befriedigung feststellt, daß es auf dem Monde keine Kirchen, keine Mönche und keine Krieger gibt. Im gleichen Voltaire-Stil sind auch die anderen satirischen Erzählungen geschrieben.

Schon in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts fand der klassizistische Roman einen ernsthaften Konkurrenten in der sentimentalen Erzählung. Gerade in dieser Richtung verlief die Entwicklung der russischen Belletristik, wobei der schwerfällige Romanapparat wesentlich vereinfacht wurde: der Roman ward von der Erzählung verdrängt.

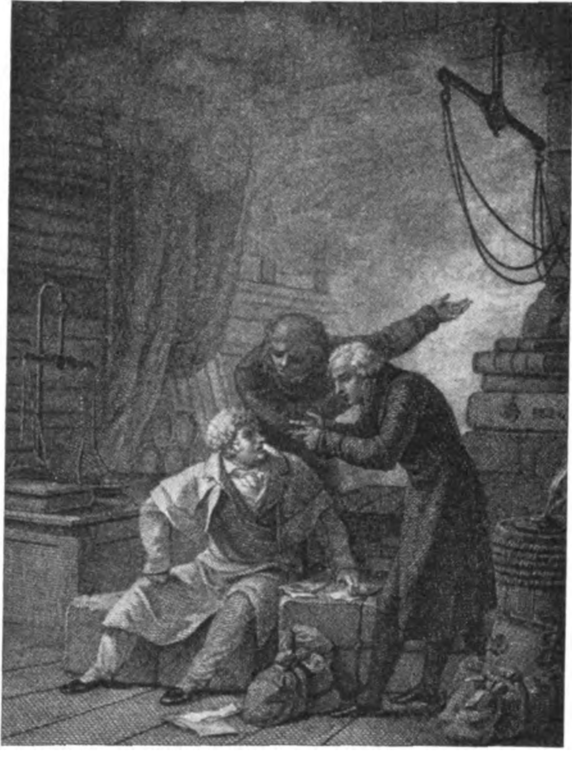
Wir wollen noch bei der Satire und Fabel haltmachen.

Die zweite Hälfte des 18. Jahrhunderts ist durch eine starke Entwicklung der Satire in allen ihren Zweigen gekennzeichnet. Es war die Blütezeit der satirischen Zeitschriften. Im 19. Jahrhundert setzte die Satire ihr literarisches Dasein fort (Fürst I. M. Dolgorúkij, Fürst D. P. Gortschaków, M. W. Milónow, A. N. Nachímow, A. F. Wojéjkow und andere). Die Satire wurde leicht Allgemeingut. Sie benutzte der Dekabrist Ryléjew und dessen Freund Púschkin.

Das gleiche läßt sich auch hinsichtlich der Fabel („básnja") wiederholen, die auch Gleichnis („prítscha") genannt wurde. Im Altertum kannte man nur Tiermärchen und einige wenige Erzählungen, in denen Tiere mitwirkten (wie die Geschichte von Stephanít und Ichnilát). Im 18. Jahrhundert entstand die russische Fabel, die zu einer der populärsten Gattungen wurde. Schon Siméon Pólotzkij und Kantemír, Lomonósow und Tredjakówskij hatten Fabeln geschrieben. Sumarókow, aus dem das satirische Element nur so hervorsprudelte, liebte die Fabel. Seine „Gleichnisse" (1763—1769) umfassen sechs Bücher. In künstlerischer Hinsicht stehen Sumarókows Fabeln ziemlich hoch. Sie haben das Schaffen seiner Zeitgenossen und seiner nächsten Nachfolger beeinflußt. Zu diesen gehören: Was. Májkow, M. Cheráskow, A. A. Ržéwskij, W. Lêwschin, D. Chwostów. Ein eigenes Gepräge haben die Fabeln I. I. Chemnitzers (1744—1784), die schlicht, herzlich, ja geradezu elegisch sind; er nahm sich nicht nur Lafontaine, sondern auch Gellert zum Vorbild. Die Fabel wurde ferner von A. E. Izmájlow (1779—1831) und I. I. Dmítrijew (1760—1837), dem „russischen Lafontaine", gepflegt. Doch erst Krylów verlieh ihr endgültige Bedeutung und Zugang zu allen Gesellschaftsschichten.

Erst 1805 trat I. A. Krylów (1768—1844) als Fabeldichter (mit den Fabeln „Die Eiche und das Rohr", „Die wählerische Braut", „Der Greis und die drei Jungen") auf, doch enthielten schon seine satirischen Essays und die Erzählung „Kaib" die Anlagen dazu. Insgesamt hat Krylów etwa zweihundert Fabeln geschrieben. Die letzten drei Fabeln („Die zwei Knaben", „Der Kuckuck und der Hahn", „Der Würdenträger") fallen ins Jahr 1835. Die Tätigkeit des Fabelschreibens erstreckte sich also genau auf dreißig Jahre. Während dieser Zeit veränderte sich vieles in der Literatur. Krylów blieb sich selbst treu. Schließ-

lich bekam seine Fabel ihren besonderen ausgeprägten Stil. Jede ist eine künstlerische Miniatur. Die Fabel ist keine nackte Allegorie, die nur eine „Moral" zu illustrieren hat, sondern ist ein Werk von ästhetischem Eigenwert. Die Belehrung ist nicht vergessen (um ihretwillen wird ja die Fabel geschrieben), doch drängt sie der Künstler nicht auf, sondern läßt den Leser sie selbst fühlen und begreifen. Die geistreiche Schlichtheit der Absicht wird durch lebendige Handlung und künstlerisch gemeißelte Gestalten verkörpert. Eine feine und weise Beobachtungsgabe macht sich bemerkbar. Die malerische und ungemein farbenreiche Sprache glitzert von scharfen Aphorismen und epigrammatischem Pfeffer. Viele Redewendungen sind sprichwörtlich geworden. Die Art der Darstellung trägt die Farbe verschlagenen Humors. Der Jambus, der schon den Vorläufern Krylóws treu gedient hatte, erlangte unter seiner Feder volle Elastizität und brachte gefügsam den schöpferischen Willen des Dichters zum Ausdruck.



85. Illustration von J.-B. Isabey zu Krylóws Fabel „Drei Freunde".

Die Fabel ist ebenso wie das Märchen eine internationale Literaturgattung. Einige Sujets und Motive der Fabeln wiederholen sich in den verschiedenen Literaturen. Die Fabeln Krylóws sind zum Teil mit dem allgemein-europäischen Fabelfonds verknüpft. Doch hat er allem ein rein russisches Gepräge verliehen. Krylów ist auf eine ganze Reihe aktueller Fragen der russischen Wirklichkeit eingegangen: die bureaukratische Staatsordnung, die Lage der Wissenschaft und Bildung, die Wechselbeziehungen der Klassen („Die Blätter und die Wurzeln", „Die Kanonen und die Segel", „Die Gänse") usw. Krylów hat sich stets in der goldenen Mitte gehalten: weit entfernt von Radikalismus, schloß er sich den gemäßigt-konservativen Kreisen der Gesellschaft an und löste mit Vorliebe die Lebensprobleme vom Gesichtspunkt des gesunden Menschenverstandes aus.

In seinem Schaffen erreichte die Fabel ihren Höhepunkt. Sowohl Gribojédows Komödie „Verstand bringt Leiden" als auch Krylóws Fabeln stehen bereits jenseits des orthodoxen Klassizismus. Krylów diente als Fabeldichter dem Triumph des künstlerischen Realismus und wurde in Rußland nach Púschkins Worten „zum wahren Volksdichter".

Betrachten wir endlich noch die klassizistische Lyrik. Die neuen sozialen Verhältnisse führten zu charakteristischen Eigentümlichkeiten.

Die religiöse Lyrik nimmt nach wie vor den wichtigsten Platz ein. Am häufigsten ahmt sie die Psalmen nach. Hier kommt der Ruhm der Priorität G. R. Deržáwin zu, dem Verfasser der berühmten und in fremde Sprachen übersetzten Ode „Gott" (1784) und des Gedichtes „Christus" (1814). I. I. Dmítrijews religiöse Gedichte, insbesondere seine „Betrachtungen anläßlich des Donners" waren sehr beliebt, ebenso F. N. Glínkas „Versuche einer heiligen Poesie" und N. M. Schatrówś „Geistliche Gedichte" und „Psalmennachahmungen". Schatrów brachte letztere mit Ereignissen seiner Zeit in Zusammenhang.

Mit der religiösen war die didaktische Lyrik eng verbunden. Die besten Muster haben Deržáwin („Auf gut Glück", „Überschwemmung", „Die Unsterblichkeit der Seele", „Hoffnung", „Götzendienst", „Der Fluß der Zeit" usw.) und dessen Zeitgenosse W. W. Kapníst („Die Eitelkeit des Lebens", „Die Zeit", „Auf gut Glück", „Mäßigkeit" usw.) geliefert.

Am lautesten tönte selbstverständlich in den Oden die feierliche Lobeslyrik. Bis zu den zwanziger Jahren wenigstens verstummte sie nicht. Ihre Form und ihr Inhalt haben im Laufe der zweiten Periode eine bedeutende Entwicklung durchgemacht, die mit den Namen Petrów, Sumarókow, Deržáwin und des jungen Púschkin verknüpft ist. Deržáwin erwies sich hier als richtiger Revolutionär.

Um die dreißiger Jahre des 19. Jahrhunderts verstummte die klassizistische Ode des feierlichen Stils für lange Zeit. Sie erstand erst hundert Jahre später, als das Pathos der Revolution, um sich zum Ausdruck zu bringen, die erhabene Lyrik benötigte.

Die Bedingungen des Gemeinlebens heischten nach einer Alltagslyrik, nach einer leichten Poesie. Die Poésie legère, Poésie fugitive entsprach vollständig dem literarischen Geschmack der vornehmen Gesellschaft, die nach einer Dichtung lechzte, welche den Reiz der verfeinerten Vornehmheit, des eleganten Epikureismus zum Ausdruck brachte und den Weg des Alltagslebens mit den Blumen der Kunst bestreute.

Man brauchte nicht nur Pindar und Horaz, sondern auch Anakreon und Tibull. Eros und Bacchus sind die Lieblingsgötter. Auf den Büchergestellen der Adelsbibliotheken standen schon seit langem neben Corneille, Racine, Molière und Voltaire die eleganten Bändchen Parnys, Vergiers, Grécourts, Gressets, Chaulieus und anderer französischer Dichter leichter Art. Die in ihrer Thematik leichte Poesie kleidete sich in eine elegante Form: Bátjuschkow, der wahre Künstler der leichten Poesie, nannte sie einen „herrlichen Luxus der Literatur" und zählte sie mit Recht zugleich zu den „wichtigen Gattungen" des schöpferischen Gestaltens.

Púschkin ward am französischen und antiken Klassizismus erzogen. Die Anakreontik und Erotik der antiken und französischen Lyriker (hauptsächlich Parnys) und Bátjuschkows fanden in der Seele des Lyzeumsdichters lebendiges Echo. Púschkin hat diese Gattung auch später nicht aufgegeben. Das klassizistische Element wurde zu wesentlichem Bestand des synthetischen Schaffens. Auch am französischen Klassizismus (im besonderen bei Boileau) schätzte Púschkin dessen Nüchternheit, dessen Realismus, dessen künstlerische Klarheit. Was aber die Hauptsache ist: vom wahren Klassizismus hat sich Púschkin niemals losgesagt. Auf Gnéditsch' Übersetzung der „Ilias" antwortete er mit dem berühmten Zweizeiler, der von seiner Pietät gegen die „göttliche hellenische Sprache" zeugt (1830). In den dreißiger Jahren legte Púschkin ein lebhaftes Interesse für die antiken Dichter an den Tag: er übersetzte Anakreon, Horaz, Katull, Athenaios, Ion von Chios und Xenophon von Kolophon; er begann eine Erzählung aus dem altgriechischen Leben und arbeitete an den „Ägyptischen Nächten" (Kleopatra); im antiken Geist verfaßt er 1836 für die Statuen Pímenows und Loganówskijs Inschriften. Púschkins Zusammenhang mit dem klassizistischen Stil des 18. Jahrhunderts läßt sich nicht bezweifeln. Nicht umsonst machte er auf Turgénew den Eindruck eines „dem Geiste nach antiken Dichters". Púschkins ästhetischer Geschmack bezeugt das gleiche („Ich lieb' dich, Peters Werk, vor allem, ich lieb' dein Bild, so streng und schlank" ...). Púschkins geistiges Antlitz hat etwas Goethisches. Das lichte, apollinische Element des Klassizismus ist zu einem organischen Bestandteil seines Schaffens geworden. Mit Púschkin tritt der russische Klassizismus in sein zweites Entwicklungsstadium ein: der orthodoxe Klassizismus des französischen Stils ist verklungen, ist in enger Verquickung mit dem künstlerischen Realismus vom reinen Klassizismus des apollinischen Stils abgelöst worden. Púschkin, der viel über Kulturprobleme nachgedacht hat, schätzte die klassische Welt als einen Faktor der europäischen Kultur hoch ein. Er schrieb 1834: „Jeder gebildete Europäer muß eine genügende Vorstellung von den unsterblichen Werken der majestätischen Antike haben." Das Problem der klassischen Kultur



als eines der wichtigsten Elemente der russischen Kultur wurde im ersten Drittel des 19. Jahrhunderts deutlich in den Vordergrund gerückt. Murawjew-Apóstol und Uwárow sprachen von der Notwendigkeit klassischer Bildung für die russische Jugend. Den gleichen Gedanken wiederholte D. W. Wenewítinow, einer der Führer der „Ljubomúdry". Die antike Kunst wird zum Kriterium des Künstlerischen.

VI. DER SENTIMENTALISMUS IN DER RUSSISCHEN LITERATUR.

Der Klassizismus war ein Produkt der großstädtischen, ja der städtischen Kultur überhaupt. Der Prozeß des Kulturlebens verfeinerte sich. Die Adelsgesellschaft wollte für sich selbst und nicht nur ausschließlich für den Staat leben, wünschte sich kulturellen Komfort, wollte dem Gefühl und der Empfindsamkeit freie Äußerungsmöglichkeit verschaffen, wollte ihr Leben poetisieren. Das spiegelte sich schon in der klassizistischen Literatur. Der provinzielle und gutsherrliche Adel war in noch weit höherem Maße als der Großstadtadel an das Gesellschafts-, Familien- und Privatleben gebunden. Dorf, Familie, Heim — das ist die Umgebung, in der für gewöhnlich das Leben verlief. Unter wirtschaftlichem Druck fand die allmähliche Verbürgerlichung des Adels statt. Der Staatsfeudalismus war zentralistisch: dort stehen die Zaren, Führer, Würdenträger. Alles wurde von der „Pflicht" gegen den Staat beherrscht. Jene sozialen Bedingungen, von denen oben die Rede war, führten zur Dezentralisation der Interessen, zur Emanzipation des Staatsbürgers, zur Hebung seines Ansehens. Wichtig ist, was der Mensch denkt und empfindet, wertvoll sein Erleben an und für sich, nicht nur das soziale, sondern auch das individuelle. Diese Psychologie, vornehmlich des mittleren Adels, war ein fruchtbarer Boden für die Entstehung und Entwicklung des Sentimentalismus. Als gesellschaftliche Ideologie und literarischer Stil läßt sich der russische Sentimentalismus von den sechziger Jahren des 18. Jahrhunderts bis zu den zwanziger, ja sogar dreißiger Jahren des 19. Jahrhunderts verfolgen. Es lassen sich da drei Abarten feststellen: der empfindsame, der didaktische und der soziale Sentimentalismus.

Im empfindsamen Sentimentalismus finden wir vor allem einen Kult des Gefühls. An erster Stelle steht hier das individuelle Erleben auf dem Gebiete der Liebe, der Freundschaft und des Naturgenusses.

Bis zur Hypertrophie geht das Gefühl in nervöse, träumerische und weinerliche „Empfindsamkeit" über. Freud und Leid lösen sich nicht nur ab, sondern leben häufig dicht beieinander. Die Melancholie, die „mächtige Königin erhabenster Gedanken", war für den Sentimentalisten der gewohnte Seelenzustand, den er gegen keinerlei Heiterkeit eintauschen möchte. Er hielt sich vom Lärm der Welt fern. Er floh „den Glanz und die Menschen"; ihm war „das Dämmerlicht lieber als der klare Tag"; er liebte das „Schweigen der Wüste" und Einsamkeit inmitten der Natur. Das Naturgefühl ist bei ihm unermeßlich stärker als beim Klassizisten entwickelt. Der schwärmerische Sentimentalist gefällt sich am „Geist Ossianscher Trauer" und an der Ossianschen Landschaft. In stiller Einsamkeit gab er sich seinen „erhabensten Gedanken" hin, — philosophischen Betrachtungen über Mensch und Gott, über Leben und Tod. Seine Philosophie entsprang nicht der Logik, sondern dem Gefühl und dem Glauben. Er sprach gern von der Eitelkeit alles Irdischen, von den Verirrungen der Vernunft und von seiner Ergebenheit im Willen Gottes. Seine Gesinnung hatte nichts Rebellisches, nichts Politisches. Er brauchte Ruhe und Ordnung. Im psycho-ideologischen Prisma des empfindsamen Sentimentalisten brach sich launisch die Wirklichkeit der Außenwelt. Liegt doch hier die Betonung auf der Innenwelt des Schriftstellers selbst. So war er im höchsten Grad subjektiv und lyrisch. Lyrik und vor allem die Elegie, empfindsame Reisen, die empfindsame und märchenhafte Erzählung und Ballade sind die Gattungen des sentimentalen Stils.

Aus den Gedichten des jungen Karamzín, die hauptsächlich den neunziger Jahren des 18. Jahrhunderts angehören, klingt in vollen Akkorden das Liebesmotiv des Sentimentalisten, ja sogar seine ganze Philosophie der Liebe. Reiche Beiträge, jedoch mit eigenen charakteristischen Schattierungen brachte W. A. Žukówskij, ein Schüler Karamzins. Er kannte ideale Freundschaft und platonische Liebe (zu seiner Nichte



Márja Andréjewna Protásowa, verehelichte Mojer). Beides brachte dem Dichter viel bittere Enttäuschungen. Der Tod nahm ihm den Freund, in der Liebe fand er „ein Trugbild bloß, drückenden Traum des Wahnsinns, ungeteilten Schmerz, Vernichtung aller Hoffnung". Dies schwere Erleben machte aus ihm einen melancholischen Sänger des Vergangenen, des Verlustes. „Vergangenes wird uns zurückgegeben werden", jedoch erst dort, nicht mehr in dieser Welt.

Nach Lawrence Sternes Vorbild unternahmen die russischen Sentimentalisten gern Reisen oder doch wenigstens Spaziergänge. Die Gattung dieser empfindsamen Reisen erfreute sich weiter Verbreitung. Der empfindsame Mensch lechzte nach Eindrücken und Erschütterungen, durch Berührung mit der Natur und den Menschen will er seinem Herzen Erlebnis schaffen. Mit seinen „Briefen eines russischen Reisenden" (1791—1795) ging Karamzín anderen voran. Sein Rousseauismus kam klar zum Ausdruck, jedoch mit dem ihm eigenen Maß und seelischen Takt. Man erkennt auch den europäisch gebildeten Denker, der sich lebhaft für die Kulturerscheinungen des Westens interessiert. Auf ihn folgte dann eine lange Reihe „Reisender": Wl. Izmájlows „Reise in das südliche Rußland" (1800—1802), Fürst P. Schálikows „Reise nach Kleinrußland" (1803) usw.

Üppig entfaltete sich die Belletristik. Charakteristisch war hier die empfindsame Erzählung. Auch hier gebührt Karamzín der erste Platz.

Schon 1789 ließ dieser die „wahre russische Erzählung" mit dem Titel „Jewgénij und Julia" erscheinen. Berühmt ist seine Erzählung „Die arme Lisa" (1792). Die „traurige wahre Begebenheit", auf deren Entstehung Goethes „Werther" nicht ohne Einfluß gewesen war. Der Gegensatz von Stadt und Land, Adel und Bauernschaft ist hier durch die Gestalten des jungen weltmännischen Erast und des Bauernmädchens Lisa dargestellt. In sentimentalen Tönen ist das arme Leben der „schönen, lieben Lisa" im Hause ihrer Mutter, einer „gefühlvollen, gütigen Alten", die ununterbrochen um ihren Mann trauert („denn auch Bäuerinnen verstehen zu lieben"), geschildert und der Roman Lisas und Erasts beschrieben. In ihrem Herzen ahnte Lisa bereits, daß die soziale Ungleichheit ihr beider Glück stören würde. Ein Liebesroman mit einem Bauernmädchen erschien dem empfindsamen Adligen verlockend. Doch die Wirklichkeit hat mit einem Idyll nichts zu tun. Lisa gab sich Erast vertrauensvoll hin. Der junge Edelmann wurde ihr untreu. Lisa ertränkte sich in einem tiefen Teich. Ein einfacher, aber dramatischer Vorwurf; lebendig in zartem Pastell gezeichnete Gestalten der handelnden Personen; wahrheitsgetreue Zerpflückung des seelischen Erlebens; landschaftliches Kolorit von Moskaus Umgebung; sparsame, leichte, übersichtliche Architektonik; vornehm zurückhaltender Ton des Erzählens und sentimentaler Lyrismus der Fabel; kein schwerfälliger Didaktismus; eine in ihrer pittoresken und literarischen Art schöne Sprache, — das alles machte diese Erzählung zu einem Meisterwerk der sentimentalen Belletristik. Den empfindsamen Menschen begegnen wir im „Frol Sílin" (1791), in der „Insel Bornholm" (1794) und in den unvollendet gebliebenen Erzählungen „Liodor" (1792) und „Ein Ritter unserer Zeit" (1799—1802). Die letztere ist besonders bemerkenswert. Sie nimmt in der sentimentalen Belletristik den gleichen Platz ein, der in der Byron-Literatur Lérmontows Roman „Ein Held unserer Zeit" gebührt. Diese autobiographische Erzählung Karamzíns blieb unvollendet, doch ist die Gestalt des „Helden" oder „Ritters unserer Zeit" klar genug skizziert. Ebenso wie der „Byronist" Lérmontow in dem „Helden unserer Zeit", befindet sich der Verfasser des „Ritters unserer Zeit" in einer Periode der Überwindung des sentimentalen Stadiums: er ist so reif, daß er die gegebene Erscheinung als Unbeteiligter betrachten und ihre sozial-psychologische Wurzel aufzudecken vermag. Er hat den Weg zum künstlerischen Realismus eingeschlagen, ist bestrebt, die „romantische Historie" seines Freundes möglichst wahrheitsgetreu zu erzählen; wie ein Púschkin nach der „wahren Romantik" sucht, steht er für die „wahre Empfindsamkeit" ein. 1792 entnahm der künftige Geschichtsschreiber den Stoff für seine empfindsame Erzählung „Die Bojarentochter Natálja" der Geschichte Alt-Moskaus.

Karamzíns unmittelbarer Schüler war W. A. Žukówskij als Verfasser der Erzählungen „Wadím von Nówgorod" (1803) und „Márjina Róschtscha" (1809). Auch hier wird das russische Altertum in den konventionellen Farben idyllischer Ritterzeit oder im Stil der Ossianschen Gedichte geschildert; zweifelhafte slawische Mythologie wird hier willkürlich mit den Gottheiten des skandinavischen Nordens vermengt.

Karamzín und Žukówskij, insbesondere der erstere, haben den Kanon der empfindsamen Erzählung festgelegt. In ihre Fußtapfen traten eine Menge Nachahmer. Der Stil wurde schablonenhaft, was man aus den zahlreichen Werken der Zeit Alexanders I. ersehen kann, welche die rührendsten Überschriften trugen: „Die arme Mascha", „Die unglückliche Lisa", „Die unglückliche Margaríta", „Die Historie der armen Marie", „Die schöne Tatjána, die am Fuße der Sperlingsberge wohnt", „Liebe und zarte Herzen" usw. Der im Jahre 1816 wegen eines politischen Vergehens nach Sibirien verbannte Dichter A. Meschtschéwskij begeisterte sich an



Karamzíns „Bojarentochter Natálja" wie auch an Žukówskijs „Márjina Róschtscha", die er in Versen nachdichtete.

Wie etwa bei Tschulków wurde die Sage frei stilisiert. Es ist dies der sentimentale Folklorismus.

So machte Karamzín selbst Iljá Múrometz zum sentimental-empfindsamen Helden seines „Reckenmärchens" (1794), das in „russischem Versmaß" geschrieben ist, wie, nach des Verfassers Bemerkung, fast alle unsere alten Lieder in solchen Versen geschrieben sind. In gleicher Art schrieb M. M. Cheráskow seine aus russischen Märchen geschöpfte Zaubererzählung: „Bachariána oder der Unbekannte" (1803). Dem Folklorismus verwandt ist die Neigung zur Balladengattung. Die schon Tredjakówskij und Sumarókow bekannte Ballade wird jetzt zur volkstümlichen Gattung. Schon Karamzín machte von ihr Gebrauch. Zu ihr gehören seine „Raísa, eine alte Ballade" (1791), und das „alte hispanische historische Lied", „Graf Guarinos" (1789). Eine Ballade vom Typ des Zaubermärchens liegt uns vor in „Gromwal" (1802) von G. P. Kámenew (einem Kazánjer Kaufmannssohne).



86. Ein Turkmene mit Bogen und Pfeil, wie sie gewöhnlich zu reiten pflegen.

(P. S. Pallas, Bemerkungen auf einer Reise in die südl. Statthalterschaften des russ. Reiches 1793 und 1794.)

Auf den Flügeln der willfährigen Phantasie entschwebten die Dichter in „romantische" Zeiten, in die Welt der Volkspoesie aller Zeiten und Völker, in die Welt immer wieder des gleichen Ossian, und der Schleier des Märchens legte sich über das wirkliche Leben. Ritter, Zauberer, Ungeheuer, Geister, Gespenster und Tote mit allem schaudererregenden Beiwerk füllten die Balladen und Märchen. Man fühlt die Nähe der Romantik, doch ist dies, wie Weselówskij sich ausdrückte, noch „Vorromantik auf der Grundlage der Empfindsamkeit". Der empfindsame Sentimentalismus mit deutlich ausgeprägten Zügen gutsherrlich-adeliger Psychologie ist in der russischen Literatur reich vertreten. Von ihm unterscheidet sich der didaktische Sentimentalismus: er hat bürgerlich-demokratischen Anstrich.

Im Unterschied zu den anderen Arten appelliert der sentimentale Didaktismus nicht an die Vernunft, sondern ans Gefühl: ruht doch die Tugend im Herzen. Für ihn charakteristisch sind der erbauliche Familienroman und das kleinbürgerliche Drama mit allen seinen Abzweigungen.

Der russische sentimentale Roman ist durch eine ziemlich große Anzahl von Werken vertreten. Autoritäre Vorbilder besaßen die russischen Schriftsteller in den Werken Richardsons, Rousseaus usw.

Jener selbe Fëdor Émin, der schon als Verfasser klassizistischer Romane aufgetreten war, schrieb auch in sentimentalem Stil ein Werk, in welchem er Rousseaus „Neue Héloïse" nachahmt („Briefe Ernests und Doráwras", Petersburg, 3 Teile, 1766). Nicht weniger typisch ist Páwel Ljwóws Roman „Die russische Pamela oder die Geschichte Marias, des tugendhaften Landmädchens" (2 Teile, 1789). Wie aus der Überschrift ersichtlich, geht der russische Verfasser von Richardsons Roman „Pamela oder die belohnte Tugend" (1740) aus, doch entnahm er das Motto aus J. J. Rousseau. Das Landmädchen Maria soll ebenso wie ihr Vater, der Einhöfer Philipp, ein ländlicher Starodúm Vonwísins („Nédoroslj"), als Tugendmann dienen. Das Reich der Tugend und Empfindsamkeit ist wie die Lehre Rousseaus demokratisch. Von Natur sind alle Menschen gleich. Einer der Helden wird auf eine Insel ins „Reich der Glückseligkeit" verschlagen, wo es weder Arme noch Reiche gibt, wo alle unter einem weisen Herrscher brüderlich zusammenleben, wo jeder Staatsbürger ein Philosoph ist, wo man keinen Krieg kennt, kurzum wo das „goldene Zeitalter" eingetreten ist. Eine Utopie im Geiste J. J. Rousseaus.

Schon in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts wetteiferte erfolgreich mit der klassizistischen Tragödie das kleinbürgerliche Drama, eine typische Gattung des sentimentalen Stils. Wie der Roman entnimmt auch das kleinbürgerliche sentimentale Drama dem Leben des einfachen Bürgertums seine Vorwürfe.

Als Beispiel können vor allem Wl. Ign. Lukíns Stücke gelten. Kein besonders begabter Dramatiker, ging er doch bewußt den von ihm gewählten Weg. Das Stück „Ein Prasser, durch Liebe gebessert" (1765) verrät schon durch den Titel seinen Inhalt. Belehrung bezweckt Lukín auch mit seinem Stück „Der Kleinkrämer", eine Umarbeitung der französischen Komödie „Bijoutier". Ein Händler hat gelegentlich einer Maskerade seine Waren ausgelegt. Seinen Laden besuchen alle möglichen Gesellschaftskreise: es ergibt sich eine, wenn auch oberflächliche, Generalparade von Gesellschaftstypen. Der Kleinkrämer selbst und Tschistosérdow (= „Reinherz") halten hier im Namen der Tugend Sittengericht. P. A. Plawíljschtschikow zieht es offenkundig vor, seine Vorwürfe der demokratischen Klasse zu entnehmen. Sein „Handlungsgehilfe" nimmt im Vorwurf Ostrówskijs „Armut ist keine Schande" vorweg; Andréj, der Gehilfe eines reichen Kaufmanns, gewinnt die Tochter seines Brotherrn lieb; er stößt auf eine Reihe Hindernisse, doch Liebe und Tugend tragen den Sieg davon. Das gleiche Thema behandelt das Stück „Der Häusler", das sich unter Bauern abspielt. Vergeblich protestierte mit Berufung auf Voltaire Sumarókow gegen die „neue und abscheuliche Sorte von weinerlichen Komödien", hatte doch das kleinbürgerliche Drama die russische Bühne sichtlich erobert. Es entwickelte sich auch in den ersten Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts fort, wobei Kotzebue einen auffälligen Einfluß gewann. Seine Stücke („Der Sohn der Liebe", „Die Hussiten", „Falsche Scham", „Der Papagei" usw.) gehörten zu den gangbarsten. Kotzebue fand auch russische Verbündete. Zu diesen gehörte Nikoláj Iljín, der Verfasser der „Lisa oder Triumph der Dankbarkeit" (1802) und der „Großmut oder Rekrutenaushebung" (1803). „Iljin ist unser Kotzebue", schrieb N. A. Polewój. Gleichen Stils waren W. Fédorows Stücke. Seine „Lisa oder Folge von Stolz und Verführung" lehnt sich an Karamzíns „Arme Lisa" an; das Stück „Der russische Soldat oder wohl dem, der ein gütiger Herr ist" gibt eine idyllische Schilderung des Leibeigenenlebens. Die Volkstümlichkeit solcher Stücke war so groß, daß Fürst D. Górtschakow klagte: „Nur Kotzebuerei sieht man jetzt auf der Bühne." Endlich nutzte der Sentimentalismus in weitem Maße auch die sogenannte komische Oper aus (W. I. Májkow, „Dorffest oder gekrönte Tugend" [1777], M. W. Popów, „Anjúta", A. O. Ablesímow, „Der Müller als Zauberer, Betrüger und Freier", M. Matínskij, „Der St. Petersburger Gasthof", usw.).

Der empfindsame und didaktische Sentimentalismus war also mehr oder weniger von sozialen Motiven abhängig, doch wurden diese gewöhnlich mit Zurückhaltung behandelt. Man kann von einer dritten Abart, von einem sozialen Sentimentalismus sprechen, in welchem die sozialen Probleme eine radikalere Behandlung erfuhren. Trug der empfindsame Sentimentalismus adlig-aristokratische, der didaktische bürgerlich-demokratische Züge, so war der soziale Sentimentalismus radikal-demokratisch. Seine höchste Erscheinungsform ist A. N. Radíschtschews „Reise von Petersburg nach Moskau" (1790).

Es ist dies nicht einfach ein publizistischer Traktat, sondern ein literarisches Werk, reich an Genrebildern, episodischen Personentypen, lyrischen Ergüssen und sogar an spielender Phantasie. Die Betrachtungen des Autors selbst sind meist in literarische Erfindung gekleidet: sie werden irgendeiner typischen Person in den Mund gelegt oder in Gestalt eines Traumes erzählt. Formal gehört dieses Werk zur Gattung der sentimentalen Reisen. Schon am Vorwort, in welchem der Verfasser sich an seinen „lieben Freund" Kutúzow wendet, erkennt man den sentimentalen Menschen, dessen Herz voll „Empfindsamkeit und Mitgefühl" ist. Auf die Lebenserscheinungen reagiert Radischtschew vor allem als sentimentaler Mensch. Er hat aber das Leben nicht nur durch das Prisma des empfindsamen Herzens, sondern auch mit den Augen eines auf der Höhe seines Jahrhunderts stehenden Denkers betrachtet. Wir haben in ihm einen der besten Söhne der Aufklärungsepoche, einen Schüler Helvetius und Voltaires, Rousseaus, Mablys und Raynals vor uns, der ein Rousseauanhänger und Voltairianer zugleich war. Der ökonomische und kulturelle Zustand des Landes, der Regierungsmechanismus, das Bildungswesen (Schule, Erziehung, Presse, Zensur), Kirche und Religion, Frauenfrage (die Prostitution miteinbegriffen), Krieg und internationale Beziehungen, das alles fand seinen Platz auf den Blättern der „Reise von Petersburg nach Moskau". Im Mittelpunkt aber stehen das Volk, der Bauer und die mit dessen Lage zusammenhängenden sozialen Fragen. Radischtschew führt erschöpfende Beweise gegen die Leibeigenschaft an. Sein Werk ist ein feuriger Protest gegen die un-

Eine Seite der Original-Handschrift von A. S. Gribojédows
„Verstand bringt Leiden“ (II. Akt 11. Szene).

Tafel III

(Rückseite)



Autograph Púschkins. „Der Gefangene im Kaukasus“ (Ende des zweiten Teils)

gerechte Zivilisation, die auf der ökonomischen, sozialen und politischen Knechtschaft der werktätigen Massen beruht. Die „Reise von Petersburg nach Moskau" vereinte in sich die ganze Spannung der sozialen Gefühle: sie ist das hervorstechendste Denkmal des sozialen Sentimentalismus.

Erst wenn man den empfindsamen, didaktischen und sozialen Sentimentalismus bewußt zusammenfaßt, kann man sich ein richtiges Bild vom russischen empfindsamen Stil machen. Als literarische Richtung kann man ihn als subjektiven Realismus bezeichnen. Zwischen dem ehrwürdigen Klassizismus und der jungen Romantik hatte er einen ungünstigen Stand. Vielleicht hatte er nicht Zeit genug, sich endgültig auszubilden, zu erstarken und seiner selbst bewußt zu werden. Der russische Sentimentalismus hat keine abgeschlossene Poetik geschaffen, doch hat er einige für ihn charakteristische Tendenzen deutlich formuliert. Eine Reihe neuer und fruchtbarer Ideen wurden hauptsächlich durch Karamzín ausgesprochen.

Erstens waren die russischen Sentimentalisten bewußt bestrebt, sich unter deutscher und englischer Einstellung von den theoretischen Grundlagen des Klassizismus abzugrenzen. Shakespeare, „der Freund der Natur", wurde von Karamzín hochgeschätzt (erinnern wir uns, daß Sumarókow ihn für „ungebildet" hielt). Von hier leitet sich der russische „Shakespearismus" her, der auch für Púschkins Schaffen nicht ohne Bedeutung war. Was Karamzín über Shakespeare sagt, wiegt eine ganze Poetik auf.

In der Poetik des Sentimentalismus ist schon jene idealistische Auffassung der Kunst angedeutet, die das Wesen der Ästhetik der Romantiker ausmacht. Im Unterschied zu den letzteren wird die Poesie, dieser „Gott der empfindsamen Herzen", über alle anderen Künste gestellt (bei den Romantikern geschieht dasselbe mit der Musik), und zwar deshalb, weil zur ästhetischen Kultur, die durch die Kunst geschaffen wird, als wesentlicher Bestandteil die Ethik gehört: Schönheit und Tugend sind dem empfindsamen Herzen gleich wertvoll. In seiner Schöpfung gibt der Dichter „ein Bildnis seiner Seele und seines Herzens". Talent und Wissen genügt nicht: „der Autor muß ein gutes, zartes Herz haben"; „ein schlechter Mensch kann kein guter Dichter sein." Die Ästhetik des Sentimentalismus kann in ihren Grundzügen, im Unterschied zu der formal-normativen Ästhetik der Klassiker, als psychologisch bezeichnet werden.

Ein wesentliches Verdienst des Sentimentalismus ist auch die Schaffung einer neuen Literatursprache. An die Spitze der Reform wird mit Recht Karamzín gestellt. In der Gesellschaft herrschte französische Kultur und Sprache; im Gegensatz zu Lomonósows „erhabnem Stil" strebten die Schriftsteller schon vor Karamzín die Vereinfachung der Sprache an. Das war die Tendenz Sumarókows und seiner Schule. Die satirische Journalistik und Komödie, die von ihrem uralten Recht Gebrauch machten, in „mittlerem" und „niedrigem" Stil zu schreiben, trugen in die Sprache die notwendige Lebendigkeit und Einfachheit. Das alles war wichtig für die Karamzínsche Sprachreform. Indem dieser die Slawonismen einschränkte, bemühte er sich, den „urwüchsigen Reichtum" der russischen Sprache auszunutzen, wobei er in weitem Umfange auch Fremdwörter und Neubildungen einführte. Er war bestrebt, der Sprache Natürlichkeit und Eleganz zu verleihen. Karamzín fand zahlreiche Anhänger. Durch gemeinsame Bemühungen gelang es, „einen angenehmen Prosastil, ähnlich der Gesellschaftssprache, zu bilden" (Gnéditsch). Die Prosa bekam ein neues Antlitz. Ähnlich wie die Klassizisten hauptsächlich den Vers kultivierten, bearbeiteten die Sentimentalisten vornehmlich die Prosa.

Schon ihr Führer Karamzín fürchtete, die Empfindsamkeit könnte sich auf den engen Rahmen des individuellen Erlebens beschränken, könnte verflachen und gewöhnlich werden; schon er erkannte, daß der Stil der Empfindsamkeit banal und schablonenhaft wurde, und forderte darum Aufrichtigkeit des Erlebens, „Lebendigkeit des Denkens und Fühlens". Er entlarvte und parodierte in seinem eigenen Schaffen zuweilen absichtlich gewisse Schablonen des Sentimentalismus. Nicht selten machte sich unter den „Karamzínisten" ein Protest gegen die Auswüchse der Empfindsamkeit bemerkbar (Makárow, Brusílow).

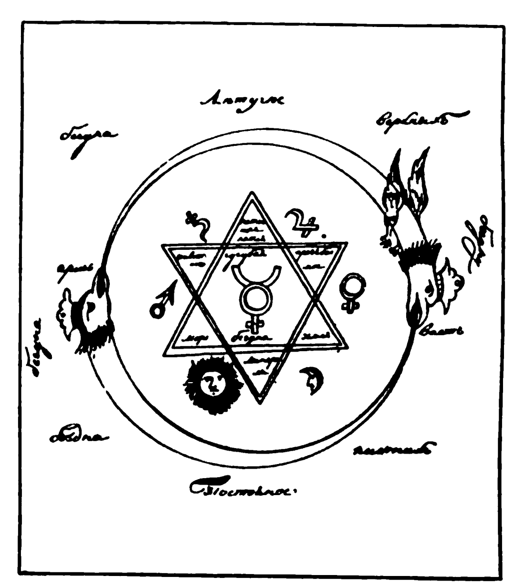
Um so leichter war es für Außenstehende, den Sentimentalismus anzugreifen (Schachowskój in seinen Komödien „Ein neuer Stern", 1805, und „Züchtigung der Koketten oder die Lipetzker Heilquellen", 1815). Aber die Kritiker hatten nicht immer recht. Die literarischen Orthodoxen, mit A. S. Schischków an der Spitze, wollten nicht einmal Karamzíns Sprachreform gelten lassen. Gegenstand der Angriffe waren auch das theoretische Freidenkertum der Sentimentalisten und ihr relativer Demokratismus. Besonders eifrige Feinde brachten es fertig, den Sentimentalismus der Unsittlichkeit (wegen Propagierung der Leidenschaften) und des Jakobinertums zu beschuldigen. Ihre Polemik und die Leidenschaftlichkeit ihres Tones zeigen, daß der russische Sentimentalismus, trotz der relativen Kürze seines Bestehens, eine ernstzunehmende Erschei-

nung war. Durch seinen Demokratismus, seine Förderung des persönlichen Eigenwertes, durch seine anormative Poetik, die aus der erhabenen Auffassung der Poesie hervorging — durch dies alles trug der Sentimentalismus zur Emanzipation der Kultur und Literatur bei. Die Herzenskultur ist die zweite Stufe in der Entwicklung der russischen Adelskultur. Empfindsamkeit wird der Humanität und Kultur gleichgesetzt. Der Erfolg des Sentimentalismus war ungeheuer groß sowohl unter dem Adel als auch in den angrenzenden Gesellschaftsschichten. Seine Macht über die Herzen behielt er auch im 19. Jahrhundert bei.

VII. DER MAÇONISMUS.

Die literarische Bedeutung des russischen Freimaurertums ist noch fast gar nicht erforscht. Indes kommt ihm eine wichtige Rolle im geistigen Leben nicht nur des Adels, sondern von ganz Rußland zu. Viele Schriftsteller waren selbst Freimaurer oder standen doch Freimaurerkreisen nahe: I. P. Jelágin, J. W. Lopuchín, N. I. Nowików, A. P. Sumarókow, M. M. Cheráskow, N. M. Karamzín, W. A. Žukówskij, W. I. Lukín, W. I. Májkow, P. J. Tschaadájew, K. F. Ryléjew, W. L. Púschkin. Hinsichtlich einzelner Personen liegen widersprechende Angaben vor.

Bestimmt trug das Freimaurertum wesentlich zur Entstehung des russischen Sentimentalismus bei. Karamzín und Žukówskij entwickelten sich unter unmittelbarem Einfluß freimaurerischer Gedanken. Indem das Freimaurertum zur sittlichen Vervollkommnung aufrief und die Wichtigkeit der irrationalen Äußerungen des menschlichen Seelenlebens betonte, erzog er den Menschen zu einem intensiven Innenleben und zur ständigen Selbstanalyse; die Gefühlsreligion lag den Freimaurern ebensosehr am Herzen wie der religiöse Pietismus. Dies alles arbeitete dem Sentimentalismus vor. Die Freimaurer und die Sentimentalisten hatten die gleichen Lieblingsschriftsteller: Rousseau, Young, Gellert, Gessner, Wieland usw. — So ist es nicht verwunderlich, daß der Sentimentalismus in seinen religiösen und ethischen Motiven dem Freimaurertum sehr nahesteht. Der Sentimentalist glaubte an die Vorsehung, an einen lebendigen Gott-Schöpfer: darum spricht er gern über die Eitelkeit alles Irdischen, über die Verirrungen der Vernunft und über die Ergebenheit in Gottes Willen. In seinen Werken finden wir nicht selten religiöse, sogar mystische Motive. Die Freimaurer wiederum unterlagen bis zu einem gewissen Grade dem Einfluß des sentimentalen Stils.



87. Freimaurerische Symbole aus dem „Goldenen Dreschflegel oder Homerischen Ring".

Ferner erhielt das Schaffen der in das Freimaurertum hineingezogenen Schriftsteller, zum Teil wenigstens, eine spezifische Färbung. Wir können darum von einem spezifischen Stil des Freimaurertums, vom Maçonismus sprechen.

A. P. Sumarókow, Mitglied einer Freimaurerloge, tritt in seinem 116. Lied denen entgegen, „die die Freimaurer ihres Geheimstatuts wegen schmähen". Einige von Sumarókows „Geistlichen Oden" sind freimaurerisch eingegeben, so etwa seine Gedichte „Über die Eitelkeit der Welt" und „Über die Eitelkeit des Menschen". Was. Iw. Májkow, der Verfasser des „Jeliséj", schreibt eine Reihe geistlicher Gedichte, hauptsächlich Nachdichtungen von Psalmen. 1776 trat er selbst in die Loge des Fürsten N. N. Trubetzkój ein, doch starb er bereits 1778. Einige seiner Gedichte sind freimaurerisch gefärbt und wurden in



Nowikóws Zeitschrift „Útrennij Swet" („Morgenlicht") abgedruckt. Cheráskow, nicht später als 1775 in den Orden aufgenommen, wurde sehr eifriges Mitglied. Unter seinen Ordensbrüdern war er der bedeutendste Dichter. Schon aus seinem „Numa" (1768) kann man sein Hinneigen zur freimaurerischen Lebensauffassung erkennen. Seine beiden anderen Romane („Kadmos und Harmonia", 1786, und „Polydor", 1794) stehen dem Freimaurertum nahe. Cheráskows Tragödie „Die Götzenanbeter oder Goresláwa" (1772) läßt uns durch Stoff wie Behandlung jenes Werk ahnen, in welchem er als echter Freimaurer auftritt: sein Poem „Wladímir" (1785). Es hatte großen Erfolg, obwohl es die „Rossiáda" nicht in den Schatten stellt. Die Geschichte des heiligen Fürsten, der das alte Rußland zum Christentum bekehrte, ist nach Meinung des Verfassers gewichtig, groß und entzückenswert. Er schärft dem Leser ein, daß man das Poem nicht so lesen dürfe, „als wäre es ein gewöhnliches episches Werk, mit Schlachten, Rittertaten und Wunderdingen; man müsse es vielmehr lesen wie eines aufmerksamen Menschen Wanderung auf dem Wege der Wahrheit, auf dem er mit den weltlichen Verlockungen kämpft, vielen Versuchungen ausgesetzt ist, der Finsternis des Zweifels verfällt, mit ihm feindlich gesinnten Leidenschaften kämpft, schließlich sich selbst besiegt, den Pfad der Wahrheit findet und, zur Erleuchtung gelangt, neugeboren wird". Gleich einem Freimaurer macht Wladímir verschiedene Stadien der Vervollkommnung durch, ehe er der Gnade des wahren Gottesverstehens würdig befunden wird. Cheráskows Lyrik (seine geistlichen Gedichte, „Erbaulichen Oden", „Anakreontischen Oden" usw.) sind reich an Ergüssen eines Herzens, das bereits die Wonnen urewiger Wahrheiten erfahren hat. Die Gedichte „Trost der Sünder" ebenso wie viele andere Gedichte Cheráskows, unter anderem auch der berühmte Hymnus „Kolj sláwen" (Lobgesang auf Gott), waren zweifellos bestimmt, in Freimaurerversammlungen gesungen zu werden.

Als Cheráskows Nachfolger kann man Semën Bobrów, den Verfasser des zweibändigen Poems „Uralte Nacht des Weltalls oder der wandernde Blinde" (1807—1809) betrachten. Der Blinde wird bei ihm am Ende der Wanderung sehend, d. h. er schaut das wahre Licht. Das ist, so kommentiert der Verfasser, „die Geschichte der menschlichen Vernunft, die in verschiedenen Jahrhunderten und in verschiedenen Personen ihre Kräfte anspannte, um das verlorene Licht allmählich wiederzuerlangen".

In den Publikationen der Freimaurer, besonders in den Zeitschriften, z. B. im „Útrennij Swet" („Morgenlicht"), „Wetschérnjaja Zarjá" („Abendrot"), im Magázin swobódno-kámenschtschitscheskij" („Freimaurer-Magazin") usw. sind unzählige lyrische Werke begraben (Choräle und Lieder), die zwar in der Form vielleicht nicht hervorragend, aber freimaurerisches Empfinden typisch zum Ausdruck bringen. Der Bedarf an Freimaurer-Lieder für das Ritual wurde zum Teil durch Gedichte Cheráskows gedeckt. W. L. Púschkin, der Verfasser „Des gefährlichen Nachbarn" und der leichten Gedichte „An Pyrrha", „An Lilly", „An Lesbia", schrieb in französischer Sprache drei freimaurerische Lieder (1810). Es sind viele gedruckte und noch mehr handschriftliche Freimaurerlieder erhalten: sie sind teils in fremden Sprachen abgefaßt, teils aus anderen Sprachen übersetzt, immerhin aber stammt ein gewisser Teil aus der Feder russischer Freimaurer. Dieses Material ist einer Sonderforschung wert.

Zuweilen finden wir in der Freimaurerlyrik den Widerhall zeitgenössischer Ereignisse, wie z. B. des Vaterländischen Krieges. In den sozialen Fragen trat die Klassenzugehörigkeit der Freimaurer zutage. Einige von ihnen waren typische Leibeigenenbesitzer. Doch erklangen in der freimaurerischen Literatur hin und wieder humane Stimmen gegen die Leibeigenschaft („Brief an einen Freund" einer unbekannten Dichterin). Im Grunde genommen aber verlangten selbst die humansten Freimaurer vom Gutsherrn nur das eine, daß er ein „wohltätiger, gnädiger, christlicher Herr" sei.

Kann man von einem freimaurerischen Stil sprechen? Thematisch sind zweifellos freimaurerische Motive vorhanden. Es finden sich eine Reihe rein freimaurerischer, nicht selten symbolischer Bilder (der wahrheitssuchende Mensch; der Pilger und der Blinde sowohl in körperlicher wie in seelischer Hinsicht; Nacht und Morgendämmerung, Finsternis und Licht usw.). Stilistisch sind zweifellos typische Wendungen und eine sektiererische Phraseologie feststellbar; den Wortschatz beherrschen Kirchenslawizismen, und beliebt ist der erhabene Stil. Ein Vergleich der Freimaurerlieder mit den mündlich überlieferten geistlichen Liedern asketischer Gattung und mit den Sektiererliedern drängt sich auf. Der freimaurerische Stil als Ganzes muß dem irrealen Typ zugerechnet werden.

Die Freimaurer besitzen ihre eigene Ästhetik, selbst wenn sie auch nur in den allgemeinsten Zügen ausgebildet ist. Im Anschluß an die mittelalterliche christliche Ästhetik bewerten die

Freimaurer und die Mystiker überhaupt Wissenschaft und Kunst nur im Hinblick auf das Endziel der Gotteserkenntnis. Ihnen sind die vollkommensten, mystischen Wege höchster Wahrheitserkenntnis bekannt. Die menschliche Wissenschaft und die menschliche Kunst sind in ihrer Errungenschaft begrenzt.

Der Lehrer der russischen Freimaurer, Prof. I. G. Schwarz, hielt in Moskau einen ästhetisch-kritischen Vorlesungskurs. Hier sprach er, wie ein begeisterter Zuhörer bezeugt, „bald in Hieroglyphen, bald in seinen klarsten Erfahrungen von sehr vielen Wissenschaften" (Hieromantik, Magie und Kabbala nicht ausgeschlossen), „die zur Erkenntnis grenzenloser, im tiefsten Innern der geheimnisvollen Natur verborgener Harmonien" hinleiten. Auch von Malerei, Skulptur, Architektur und Dichtkunst war die Rede. Erhalten geblieben ist das Manuskript über die drei Erkenntnisse — die anziehende, die angenehme und die nützliche. Die nützliche Erkenntnis ist die freimaurerische Erkenntnis der Dinge, die anziehende sind die gewöhnlichen, empirischen Wissenschaften. Schwarz leugnet nicht deren Nutzen, sondern lehnt nur ab, alle Hoffnung auf sie zu setzen. Und schließlich „die angenehme Erkenntnis ist die Malerei, die Dichtkunst, die Musik u. dgl. Sie befriedigt unser Gehör, unser Gesicht und nährt unsere Vernunft mit Einbildung". Bei der Erziehung komme den Künsten eigene Bedeutung zu. Da die Gedanken „Quelle aller unserer Vollkommenheiten und Unvollkommenheiten sind, so ist es, um sie mit Hilfe der Einbildungskraft in Ordnung und Harmonie zu bringen, notwendig, die jungen Menschen in den Wortwissenschaften, der Musik, der Malerei sich üben zu lassen und sie mit der Harmonie der Arbeit zu beschäftigen, welche . . . ihre Gedanken bis zur Quelle der Natur erhebt und schließlich in ihnen die reine Liebe zu Gott entflammt". Die ästhetischen Voraussetzungen der Freimaurer gehen somit aus ihrer irrealen Weltauffassung und den religiös-ethischen Prinzipien ihrer Lehre hervor. In manchen Beziehungen besteht eine selbstverständlich nicht zufällige Ähnlichkeit mit der Poetik der Sentimentalisten, während der Irrealismus (die göttliche, ewige Schönheit, deren Platz in der höchsten Welt ist) ein Vorbote der romantischen Ästhetik ist.



88. Polizeiwachtleute, von J. A. Atkinson.
Im Winter zündeten sie auf der Straße Feuer an, damit sie und andre sich wärmen konnten. Das Triangel diente, wie bei uns das Horn, zur Ankündigung der halben Stunden.

VIII. DIE RUSSISCHE ROMANTIK.

Der rationalistische Klassizismus, der empfindsame Sentimentalismus und das irrationale Freimaurertum — alle diese Kulturströmungen und die sie zum Ausdruck bringenden literarischen Stile bestehen nebeneinander in einem sozialen Milieu, jedoch in dessen verschiedenen Schichten.

Die Dialektik des Lebens brachte neue Bewegung in die kulturellen und literarischen Kräfte des Landes. Die Lage der Adelsklasse hatte sich seit dem zweiten Jahrzehnt des 19. Jahrhunderts um einiges verändert, und das hatte auf ihre führenden Kreise, auf ihre Intelligenz zurückgewirkt. Das politische und kulturelle Leben Rußlands war zu dieser Zeit bereits mit dem Westeuropas eng verknüpft. Ereignisse fremder Länder bewegten die Russen häufig nicht weniger als die ihrer eigenen Heimat. Die französische Revolution von 1789 mit allen ihren Folgen blieb auf den denkenden Teil des Adels nicht ohne Eindruck; die einen, nicht viele selbstverständlich, verfolgten mit leuchtenden Blicken deren Entwicklung, die

anderen (z. B. die Freimaurer) bekämpften sie und die Philosophie des revolutionären Frankreichs. Die Mißerfolge der Revolution erschütterten den Glauben an die Kraft der menschlichen Vernunft. Es begann unter tätiger Beteiligung Rußlands die Epoche der Napoleonischen Kriege. Eine Flut neuer Eindrücke, neuer Gedanken brach herein. Das ganze Land hatte in der Zeit des Vaterländischen Krieges viel zu leiden. Die Gemüter wurden erregt und erschüttert. Der konservative Nationalismus erstarkte. In der Mystik suchte man vor dem Leben Zuflucht.



89. Kaiser Nikolaus I. als Jäger.

Der realistisch und frei denkende Teil des Adels widmete sich nunmehr der Organisation geheimer politischer Gesellschaften. Es kam der 14. Dezember 1825 — eine verhältnismäßig kleine Revolution, immerhin aber eine Revolution. Der Aufstand endete mit einer Vernichtung der Bewegung und mit einer Stärkung der Reaktion. In Nikolaus I. erreichte der reaktionäre Absolutismus seine Blütezeit. Freie Anteilnahme am Leben wurde unmöglich. Das geistige Kleinbürgertum, in der Adelsklasse schon immer reichlich vertreten, entfaltete sich zu vollem Flor. Spießertum und Alltag herrschten ringsum. Was blieb an dem aktiven und denkenden Menschen aus der Adelsklasse zu tun übrig? Losgerissen von der Wirklichkeit, war er gezwungen, bei sich selbst Einkehr zu suchen und auf die Höhen der Abstraktion zu flüchten. Die Persönlichkeit kapselte sich im Reich der inneren Freiheit und des abstrakten Denkens ein. Die denkende Minderheit drängte sich als eine Sekte von Gläubigen dicht zusammen und bildete Zirkel, in die man sich vor der Banalität und Häßlichkeit des Lebens flüchtete. Die materiellen Bedingungen des Adels wiederum ermöglichten es, nicht des täglichen Brotes wegen in die Niederungen des groben Lebens hinabtauchen zu müssen. Vorderhand fand der adlige Intelligente in dieser Isoliertheit noch Befriedigung: er stand über der kleinbürgerlichen Mehrheit; er lebte den höchsten geistigen Bedürfnissen. In den vierziger Jahren aber des 19. Jahrhunderts empfand die Adelsintelligenz qualvoll ihr Losgelöstsein von Leben und Volk. In den zwanziger und dreißiger Jahren erschien das intellektuelle Einsiedlertum vielen als einzig mögliche und schönste Daseinsform.

Das ist jener gesellschaftlich-psychologische Boden, auf dem in Rußland die Saat der Romantik aufging. Ideologisch wurde die Romantik schon seit langem durch alle Arten von Irrationalismus, insbesondere natürlich durch die Mystik vorbereitet. Europäische Einflüsse spielten natürlich auch eine Rolle. Das Endergebnis war die russische Romantik, die ihre Verzweigungen und ein ziemlich weites Verbreitungsgebiet fand. Das Bürgertum, das



90. Wasílij Andréjewitsch Žukówskij. Gemälde von Hildebrandt.

damals schon seine aufgeklärten Vertreter hatte (z. B. Nikoláj Polewój und dessen Bruder Xenophónt), unterlag bis zu einem gewissen Grade dem Zauber der Romantik, dem zu widerstehen für einen Menschen der zwanziger und dreißiger Jahre in der Tat schwierig war. Wie den Sentimentalismus kann man auch die russische Romantik als einen adlig-bürgerlichen Stil bezeichnen, mit dem Unterschied jedoch, daß bei der Schaffung der Romantik die kulturellsten Geister des mittleren Adels die Hauptbeteiligten waren. Da an der Bewegung die Vertreter der verschiedenen Klassen vom Fürsten Odójewskij bis zum Nichtadligen Belínskij und dem Kaufmann Polewój hinab sich beteiligten, so mußte dies der Romantik verschiedenes Gepräge verleihen, ihr Wesen jedoch blieb ein und dasselbe. Ein Belínskij steht an Enthusiasmus hinter keinem Stankéwitsch zurück, obschon seine Ideen alle charakteristischen Merkmale der philosophischen Romantik tragen. Gerade deshalb ist es unwesentlich, innerhalb der russischen Romantik Klassengruppen auszusondern. Die Blütezeit der russischen Romantik fällt in die zwanziger und dreißiger Jahre, d. h. in jene Zeit, als sowohl der Klassizismus in seiner orthodoxen Form als auch der Sentimentalismus bereits im Absterben begriffen war.

Zum erstenmal wurde in Rußland ganz am Anfang des 19. Jahrhunderts der Romantik Erwähnung getan. Vor allen anderen lernte man wohl Chateaubriand kennen. 1813 veröffentlichte der Herausgeber des „Duch žurnálow" („Geist der Zeitschriften") einen gegen den deutschen Romantiker Aug. Schlegel gerichteten Aufsatz. Um die gleiche Zeit begannen in die russische Presse die ersten noch ziemlich verworrenen Nachrichten über Byron einzudringen. 1816 zeigte Žukówskij unmittelbare Bekanntschaft mit den deutschen Romantikern. Das Poem des jungen Púschkin, „Ruslán und Ludmíla" (1820) veranlaßte bereits einen prinzipiellen Streit über die Romantik als eine Erscheinung der russischen Literatur. Die Geburt der russischen Romantik wurde offiziell gebucht. Das Kind wuchs heran und wurde schließlich zur Freude der einen, zum Gelächter der anderen, mannbar. Erst um die vierziger Jahre kam der Kampf zum Stillstand.

Innerhalb der russischen Romantik kann man vier Hauptzweige: die sentimentale, die philosophische, die individuelle Romantik und die des Volkstums unterscheiden. Die ersten drei Arten tragen mehr aristokratischen Charakter; sie sind die eigentliche adlige Romantik. Die Romantik des Volkstums ist demokratischer, obschon sie von adligen und offiziellen Anschauungen abhängig ist.

Als sentimentale Romantik bezeichnen wir jene Art der russischen Romantik, die hauptsächlich von W. A. Žukówskij (1783—1852) vertreten wird.

Ich halte es für einen Fehler, das ganze Schaffen Zukówskijs nur unter dem Gesichtspunkt des Sentimentalismus zu behandeln, wie dies viel geschieht. Zögling einer patriarchalischen Adelsfamilie (obwohl unehelicher Sohn eines Gutsbesitzers und einer gefangenen Türkin), Schüler Karamzins und der Freimaurer, atmete der junge Žukówskij gierig die Luft des Pietismus und Sentimentalismus; in seiner verweichlichten Seele entfalteten sich die Blüten der Empfindsamkeit und Verträumtheit; früh bildete sich seine Weltanschauung aus. Irdisches und Überirdisches, Diesseitiges und Jenseitiges verschmolz zu einem Akkord der empfindsamen und gläubigen Seele. Er lebte nicht so sehr der Gegenwart als der Vergangenheit und

Zukunft. Das Tal der Gegenwart versank gleichermaßen in Halbdunkel; darüber erhoben sich zwei lichte Höhen — das Vergangene und das Jenseitige. Das richtigste auf Erden sei, zu träumen; die Einbildungskraft sei unser bester Freund, der Verstand indes „der Henker aller Freuden". Der Dichter lieferte sich gern der Göttin Phantasie aus. Er liebte Minuten poetischer Verträumtheit, liebte, in der Einbildung irgendwo fern von der Gegenwartswirklichkeit zu leben. Es bereitete ihm Freude, vor dem Leben in die Welt der Volkslegenden zu entfliehen. Alles Ferne und Exotische zieht ihn mehr als Gegenwärtiges an. Ein Dichter vergangener und ferner Dinge, hätte Žukówskij gern das Leben selbst in einen herrlichen Traum verwandelt. Das Mysterium des Todes steigert die Schönheit des augenblicklichen Seins. „Das irdische Leben ist des himmlischen Lebens Nachfolger" und der Weg des Menschen „führt auf der Erde zu einem herrlichen, erhabenen Ziel". Die Grenze zwischen dem Hier und Dort verwischt sich, die Schranken des Lebens erweitern sich bis ins Unendliche. Žukówskij war kein Mystiker, aber er näherte sich stark dem Gebiet des Mystischen. Er sah auf den irdischen Dingen deutlich den Abglanz des Himmlischen dessen, was dort, „hinter dem Himmelsblau, in jener Nebelferne", liegt. Das Gefühl des Göttlichen und Grenzenlosen füllte sein Herz. Die menschliche Sprache vermag wohl die äußere Schönheit des Weltgebäudes wiederzugeben, doch gibt es keine Mittel, um das zum Ausdruck zu bringen, „was mit dem Schönheitsglanze hier verschmolzen". „Das Schöne wollen wir im Flug erhaschen, das Namenlose wollen wir benennen, in stummer Ohnmacht schweigt die Kunst." „In einen Seufzer drängt sich all das Unermeßne, das Schweigen nur spricht uns verständlich" („Das Unaussprechliche", 1827; vgl. „Der geheimnisvolle Gast", aus dem Anfang der zwanziger Jahre, „Traum", 1831, und andere Gedichte Žukówskijs).

Wenn wir uns in diese dichterische Thematik Žukówskijs vertiefen, so können wir nicht zugeben, daß er nur an der Pforte der Romantik gestanden und sein ganzes Leben ein Sentimentalist geblieben sei. Die literarischen Formen des Sentimentalismus erwiesen sich als ungenügend, den ganzen Inhalt seiner Poesie in sich aufzunehmen. Žukówskij nimmt nicht nur gleich den Romantikern durch seine Übersetzungen und Nachahmungen an der Weltliteratur teil, sondern entwickelt sich auch in seinem selbständigen Schaffen in der Richtung zur Romantik. Man kann in diesem Falle sogar von einer gewissen Beeinflussung Žukówskijs durch die deutschen Romantiker (ungefähr 1816—1817) sprechen. Žukówskij schätzte die Werke Tiecks, Novalis', Schlegels und anderer, beabsichtigte sogar (1817) einen Almanach aus ihren Werken zusammenzustellen; zu Tieck unterhielt er sogar persönliche Beziehungen. Wie dem auch sei, so hatte sein Schaffen rein romantische Anklänge: es war dies ein religiös-ästhetischer Idealismus, dichterisches Anachoretentum, Vorahnung einer unsichtbaren Welt, intuitives Erfassen des „Unaussprechlichen", des göttlichen Prinzips im Weltall. Zwar erschien ihm die Philosophie der deutschen Romantiker als Ganzes schwierig, und seine Gefühle für sie kühlten sich ab. Aber man darf nicht vergessen, daß Philosophie nicht nur in den Werken der Philosophen, sondern auch in den künstlerischen Werken der romantischen Schriftsteller enthalten war. Lehrreich ist auch das Fortschreiten seiner poetischen Ansichten. Von der klassizistischen Tradition und den sentimentalen Begriffen, von Laharpe, Home, Sulzer, Eschenburg und Engel gelangte er durch Bouterweks und Schillers Vermittlung in ein nahes Verhältnis zur romantischen Ästhetik. Das wahre Genie ist seiner Meinung nach im Besitze der göttlichen Gabe der Intuition, der Fähigkeit, „plötzlich zu dem zu gelangen, was andere erst durch tiefes Nachdenken zu entdecken pflegen", der Fähigkeit, im Sichtbaren „etwas Besseres, Geheimnisvolles, Fernes" zu erfassen, und das gerade sei das „Schöne", der Grundinhalt der Kunst. Der Akt der dichterischen „Offenbarung" setze völlige Freiheit voraus. Da Žukówskij in der Religion das herrschende Prinzip des Seins erblickte, verschmolz für ihn alles Schöne „in eins: in Gott", und die Poesie ist für ihn „Offenbarung im engsten Sinne des Wortes", „der himmlischen Liebe irdische Schwester". So ist Žukówskijs literarischer Stil als **sentimentale Romantik** zu bezeichnen.

Sein hoher Idealismus, die Aufrichtigkeit seiner dichterischen Gesinnung, das Vorhandensein großer künstlerischer Begabung, der Zauber seiner Gedichte (Mannigfaltigkeit der Versmaße, Elastizität und Musikalität der Verse) — das alles verschaffte ihm Einfluß auf breite Kreise. Nicht nur Dichter vom Typ Meschtschéwskijs, nicht nur Autodidakten vom Typ Suchánows und Alipánows nahmen sich ihn zum Vorbild, sondern selbst Púschkin betrachtete ihn als seinen Lehrer. Mehr oder weniger unter der Fahne dieses Dichters scharten sich Iwán Kozlów, Fëdor Glinka und einige andere. In den dreißiger Jahren, in der Periode des philosophischen und mystischen Idealismus, wirkte Žukówskij immer noch auf die Herzen der Jugend ein. Er beeinflußte in den nächsten Perioden insbesondere die Symbolisten (Val. Brjúsow, Al. Block).

Die tiefste und schönste Form der russischen Romantik ist die philosophische. Wozu Žukówskijs Kräfte nicht ausreichten, wurde mit vollem Erfolg von der adligen Jugend der





91. Dmítrij Wladímirowitsch Wenewítinow. Gemälde von A. Bryzgálow, Rumjántzew-Museum.

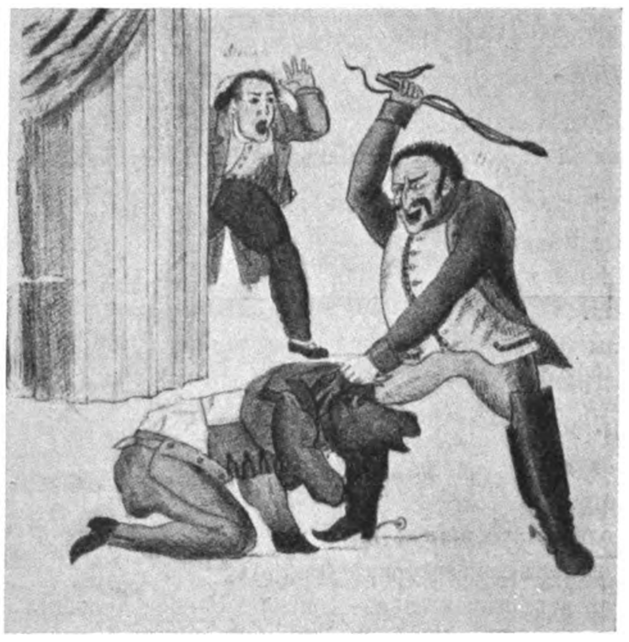
zwanziger bis dreißiger Jahre, vor allem von den „Ljubomúdry", Schellings Nachfolgern, ausgeführt. Um sich von den rationalistischen Philosophen, den „Voltairianern", zu unterscheiden, benutzten die jungen Philosophen den altrussischen und mystischen Terminus „Ljubomúdrije" („Ljubówj k múdrosti" = Liebe zur Weisheit).

Die „Gesellschaft für Weisheitsliebe" entstand 1823 in Moskau. An ihrer Spitze standen Fürst W. F. Odójewskij (Vorsitzender) und D. W. Wenewítinow (Sekretär); ständige Mitglieder waren A. I. Koschelëw (später Slawophile), I. W. Kiréjewskij (ebenfalls künftiger Slawophile) und N. M. Rožálin; mehr oder weniger eng schlossen sich an die „Gesellschaft" noch W. P. Titów, W. K. Küchelbecker, N. A. Melgunów, S. P. Schewyrëw und M. P. Pogódin an. Die reguläre Tätigkeit der Gesellschaft hörte bereits 1825 auf: der 14. Dezember hatte die „Weisheitsfreunde" auseinandergescheucht. Aber sie wurden ihrem philosophischen Idealismus nicht untreu. In den dreißiger Jahren verband sich ihr philosophischer Idealismus mit mystischen Ideen, mit Schellings Theosophie, mit den Lehren Saint-Martins, Pordages, was uns berechtigt, von einem philosophisch-mystischen Idealismus zu sprechen.

Daneben entstand in den dreißiger Jahren eine zweite Gruppe idealistischer Philosophen, der Kreis um N. W. Stankéwitsch. Zu diesem gehörten: W. G. Belínskij, W. I. Krásow, I. P. Kljúschnikow, Mich. A. Bakúnin, W. P. Bótkin, J. M. Newérow usw. Hier bekam Hegels Einfluß die Oberhand, wir nennen sie daher, zum Unterschied von den „Ljubomúdry", Hegelianer. Der typischste und hervorstechendste Vertreter der philosophischen Romantik ist Wl. Fed. Odójewskij.

Als Beispiel für seine philosophisch-mystischen Erzählungen mag die „Sylphide" (1837) angeführt werden. Ihre Konzeption besteht in der Idee einer „Doppeltwelt" und folglich in der Antithese rational-prosaischer Weltauffassung und „poetischen" Strebens nach einer anderen, höheren Welt. Odójewskijs bedeutendstes Werk und überhaupt das bedeutendste der ganzen philosophischen Romantik sind die „Russischen Nächte" (Anfang der vierziger Jahre), in denen eine Reihe von Erzählungen durch einen einigenden Gedanken miteinander verknüpft wurden. In ihrer Komposition erinnern sie an Bocaccios „Dekamerone" oder E. T. A. Hoffmanns „Serapionsbrüder". Faust, Viktor, Rostisláw und Wjatschesláw vertreten in einem Gespräch eine bestimmte Schattierung philosophischen Denkens. Ihre Betrachtungen werden durch diese oder jene Erzählung bestätigt, an die sich dann wieder weitere Betrachtungen anknüpfen. So werden hier Dichtung und Philosophie als zwei berechtigte Wege zur Wahrheitserkenntnis unzertrennlich miteinander verflochten. Die Hauptrolle fällt dem Mystiker Faust zu, für den Schellings Lehre bereits überwunden ist, der aber trotzdem diesem näher als einem Hegel steht. Fausts Weltanschauung wie auch die des Verfassers selbst ist philosophisch-mystischer Idealismus. Odójewskij sucht Wesen und Wert der Kulturelemente — Wissenschaft, Kunst, Liebe und Glaube — festzustellen, um daraus das Ideal des menschlichen Lebens abzuleiten. Die beiden typischen Weltanschauungen, die idealistische und die materialistische, werden kritisch betrachtet. Faust fällt mehr als einmal über Europas Kultur sein Urteil. Westeuropa drohe der Untergang, Rettung könne es nur von Rußland erhoffen, das sich zwar die Elemente des Westens zu eigen gemacht, trotzdem aber als Bestes sich das erhalten hat, was es in seinem Volkstum besaß. Das 19. Jahrhundert gehöre Rußland. Mit hohem Pathos predigt Odójewskij die Idee des russischen Messianismus, wobei er jedoch eine scharfe Grenze zwischen sich und denen zieht, „die dem Ultraslawonismus verfallen sind". Den Sinn seiner Zeit sieht er in der „Verschmelzung des Volkstums mit der allgemeinen Bildung". Zu guter Letzt werde der Mensch eine neue Wissenschaft, eine neue Kunst und ein neues Leben schaffen. Die „Russischen Nächte" stehen nach Form und Inhalt in der ganzen russischen Literatur einzig da, ebenso wie dies bei „Verstand bringt Leiden" und „Jewgénij Onégin" der Fall ist. Lyrisches Erleben der philosophischen Romantik finden wir in D. W. Wenewítinows, N. W. Stankéwitschs, W. I. Krásows und I. P. Kljúschnikows Poesie.

In dieser philosophisch-romantischen Atmosphäre wurde eine neue Ästhetik geschaffen, die lange Rußland beherrschte, da sie in der Tat dem künstlerischen Schaffen neue und tiefe Beleuchtung gab. Hierin liegt das außerordentliche Verdienst der Romantik, und es ist unwichtig, daß ihre russischen Theoretiker (Odójewskij, Belínskij und andere) im Grunde genommen deutsche Theorien übernahmen.



92. Illustration aus der Zeitschrift des „Licéjskij Mudrétz" zu einem Aufsatz über den Streit der beiden Lyzeumsschüler Küchelbecker und Mjasojédow.
Während der nicht zu identifizierende Wspýškin (vielleicht Illitschéwskij) den Mjasojédow (mit dem Eselkopf) verprügelt, schaut der deutsche Erzieher Meyer hinter der Säule zu. Auch Púschkin war Lyzeumsschüler in Tzárskoje Seló.

Eine neue Behandlung erfuhr das Persönlichkeitsproblem im romantischen Individualismus. Der wahre Romantiker war sich vielleicht stärker seines Zusammenhanges mit der Menschheit und dem Kosmos als mit der ihn umgebenden Gesellschaft bewußt: er ist ein kleiner Teil des großen Ganzen, ein Mikrokosmos, der das Wesen des Makrokosmos in sich trägt. Hierin liegt die unendliche Bedeutung des Einzelmenschen. Verwickelt und unwirklich sind seine Beziehungen zur Welt. Angesichts des Unendlichen und Göttlichen erscheinen die konventionellen Normen menschlichen Zusammenlebens kläglich. In ihrer Masse besteht die Gesellschaft aus banalen Spießern, aus Philistern. Es ist keine Sünde, die Gesetze der Gesellschaft und des Staates zu übertreten, Verbindliches und Übliches außer acht zu lassen, ein Verbrechen zu begehen. Der Romantiker verwirft nicht die Verworfenen (die Missetäter, Räuber usw.). Je urwüchsiger, origineller, „unnormaler" der Mensch ist, desto besser. „Wahnsinnige" und „Verrückte" sind romantische Lieblingsgestalten. Schon an und für sich ein ungelöstes Rätsel, stößt der Mensch in seinem Leben mit irrationalen Kräften zusammen, mit dem Schicksal, dem Fatum usw. Dieser Konflikt wird vom Romantiker anders als vom rationalistischen Klassizisten erlebt. Mit dem Siegel der Schicksalsverstoßenheit auf der Stirn, mit dem scharfen Gefühl der Schicksalsgeweihtheit, aber auch mit der Gloriole des Geheimnisvollen, mit dem stolzen Bewußtsein, daß er ein Opfer der Weltgeschicke sei, schreitet er an den Menschen vorüber. Die Unabwendbarkeit des Schicksals empfindend, erhebt er, der „von der Welt verfolgte Pilger", sich in seinen Klagen bis zum Weltschmerz, in seinem Protest bis zu Dämonie und Titanentum, trägt er stolz sein Haupt als höhere, auserwählte Natur. Die Seele des Individuums mit ihren verhängnisvollen Leidenschaften ist kein Uhrmechanismus, kein geometrisches Theorem, wie die Rationalisten meinten, sondern ein verworrenes Labyrinth und ein großes Geheimnis, dessen Schlüssel vielleicht für immer verloren ist. So sieht der romantische Individualismus aus.

Von romantischen Motiven, in die das Persönlichkeitsproblem zerfiel, wollen wir nur einige grundlegende hervorheben. Es ist vor allem das Thema des Dichters und des Künstlers überhaupt („Dramatische Phantasie" des Néstor Kúkoljnik „Torquato Tasso", 1830—1831, Erzählungen von N. Polewój, „Der Maler", 1833, und „Abbaddonna", 1834, W. F. Odójewskijs Erzählung „Der Maler", 1839.

Künstler und Dichter sind immer mit der Gesellschaft uneins. Das unerbittliche Schicksal lastet auf

ihnen und droht mit unvermeidlichem Verderben. Die Schicksalsidee in ihrer romantischen Auffassung ist eines der wesentlichsten Bestandteile jener romantischen Poesie, die mit dem Namen des englischen Dichters Byron zusammenhängt. Der russische Byronismus der zwanziger Jahre erblühte am grellsten auf dem Boden des protestierenden Dekabrismus. Hierüber läßt sich am besten aus den Byronistischen Gedichten A. S. Púschkins, aus ihrer Thematik, Eidologie und Architektonik urteilen.

Die Byronisten hatten ihr eigenes schöpferisches Leben. Der russische Byron-Held ist kleiner, dafür aber echter und lebendiger. Der „Gefangene im Kaukasus" und Aléko sind keine Titanen, sondern Menschen mit einem rätselhaften und verhängnisvollen Schicksal, verurteilt zum Kampf mit den Leidenschaften, mit dem Leben und Schicksal. In diese Gestalten hat der in Acht und Bann erklärte Dichter von seinem eigenen, persönlichen Erleben viel hineinverwoben. Púschkin betrachtet den Byronschen Helden vom individuellen und sozialen Gesichtspunkt aus. Unter ersterem ist er Opfer verhängnisvoller Leidenschaften. Die Vergangenheit wird im Leben des „Gefangenen" absichtlich in rätselhaftes Dunkel gehüllt. Wichtig ist nur das eine, daß der Held sich in der Welt nicht einleben kann, sich selbst in die Lage eines deklassierten Menschen, der nur das „stolze Idol der Freiheit" kennt, bringt. Ebenfalls verflucht Aléko, der die Fesseln der Bildung verachtet, die „Sklaverei der dumpfen Städte". Er hat mit Verachtung die Normen „übertreten", wird vom Gesetz verfolgt. Der „Gefangene im Kaukasus" und Aléko sind „Abtrünnige der Welt", sind soziale Protestanten. Das gleiche Thema, jedoch bereits mit romantischem Räuberwesen verbrämt, klingt uns aus Púschkins „Räuberbrüdern" entgegen.

Nach Byrons Vorbild wird das romantisch-lyrische Poem als neue, sich wesentlich vom klassizistischen Gedicht unterscheidende Variante benutzt. Das romantische Poem berichtet lyrisch von den Erlebnissen seines Helden. Der Verfasser verhehlt nicht sein Interesse für dessen Schicksal. Die Fabel setzt sich impressionistisch aus einzelnen, aber wirkungsvollen Episoden zusammen. Monologe und Dialoge verstärken die Lyrik. Der Vers ist kurz, gewöhnlich besteht er aus vierfüßigen Jamben.

In Byronischem Stil dichteten Kozlów („Der Mönch", „Die Wahnsinnige"), Podolínskij („Diw und Peri", „Bórskij", „Der Bettler"), Ryléjew („Wojnarówskij") und andere Schriftsteller.

Púschkin überwand seinen Byronismus. Schon die „Räuberbrüder" (Erwähnung des Gewissens), vor allem aber die „Zigeuner" mit dem seines Ruhms entkleideten Aléko, die ersten Lieder des „Jewgénij Onégin", „Poltáwa" (1828) und insbesondere „Borís Godunów" bezeugen es. Neben Shakespeare wurde jetzt Byrons Einseitigkeit und übertriebener Subjektivismus erkannt.

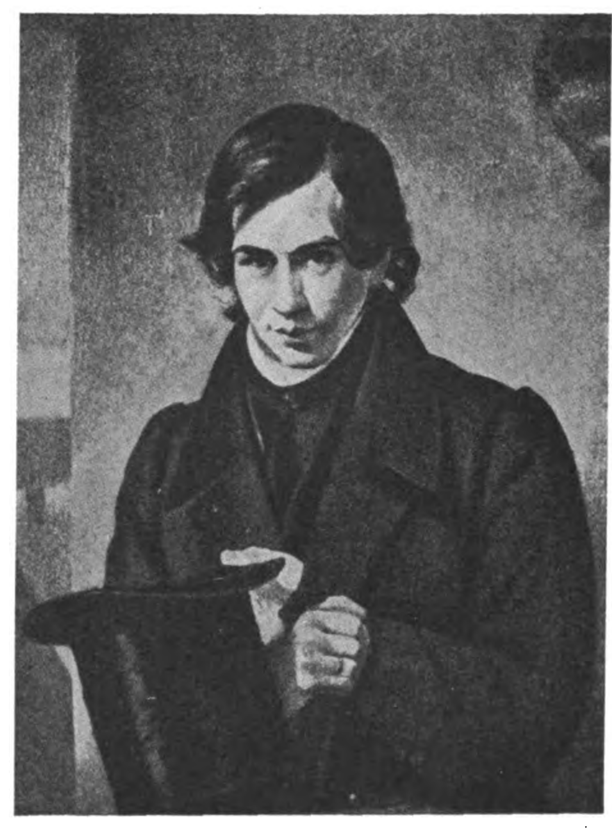
In den dreißiger Jahren erfreuten sich die französischen Romantiker bei den russischen Lesern großer Beachtung, obwohl die Kritik ihr Schaffen als „rasende Literatur" charakterisierte. Belínskij stellt schon 1834 das Vorhandensein russischer „Balzacisten" fest. Bedingt kann auch von einem russischen Balzacismus gesprochen werden.

Hierhin rechnet man A. A. Bestúžew (Marlínskij), einen reumütigen Dekabristen. Talentiert und temperamentvoll, zu pomphafter Rherotik neigend, schilderte er gern in erhabenem Stil die in Aufruhr geratene Natur, die farbenreichen Gestalten der Kaukasier („Ammalat-bek", 1831), tollkühne Seeleute, Kinder des unbändigen Elements („Fregatte Nadéžda", 1832) oder Räuber aus ideellen Motiven („Mulla-Nur", 1835 bis 1836). Sein Erfolg war ungeheuer, und selbst Belínskij fiel es nicht leicht, den Marlinismus zu bekämpfen.

Als vierten Zweig der russischen Romantik kann man den Historismus bezeichnen, dem die romantische Auffassung des Volkstums in seiner Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft (Messianismus) zugrunde liegt. Der Begriff des Volkstums kann verschiedene Bedeutungen haben, doch geben die Romantiker diesem Begriff eine eigene Bedeutung, und daher ist es statthaft, von romantischem Volkstum zu sprechen. Es gibt einen „Geist des Volkes", als mystisches Prinzip, das dem Leben des Volkes eine hohe und zuweilen geheimnisvolle Bedeutung verleiht. Kostbar ist die Eigenart dieses „Geistes", und wertvoll jede seiner Äußerungen. Das russische Altertum brachte das echte Volkstum vollständiger als die nachahmende Gegenwart zum Ausdruck. Der Romantiker versetzte sich darum gern in die Vergangenheit und idealisierte sie. Die hierfür geeignetesten Literaturgattungen waren der historische Roman und das historische Drama. An der Spitze dieser literarischen Bewegung standen in Westeuropa Walter Scott, Victor Hugo, Alfred de Vigny, Wilhelm Hauff, Heinrich Zschokke, Karl Spindler u. a. Ihre Werke wurden eifrig ins Russische übertragen.

Erst in dieser Zeit nahm die historische Gattung endgültige Gestalt an, indem sie sich den erhabenen und pomphaft-rhetorischen Stil zu eigen machte.

1821 übersetzte Žukówskij Schillers „Jungfrau von Orleans". Mit besonderer Begeisterung und besonders glanzvoll bearbeitete er jene Szenen, in denen die Jungfrau selbst auftritt, die unseren Dichter durch die Großartigkeit ihrer patriotischen Tat bezauberte, die sie kraft göttlichen Willens vollbrachte. Das christliche Wunder ist Haupttriebkraft der Tragödie, und das Stück bannt uns die ganze Zeit über in die Atmosphäre echter Romantik. Die gleichen religiös-romantischen Triebfedern machte sich Néstor Kúkoljnik in seinem geschichtlichen Stück aus der Zeit der Wirren „Die Hand des Allerhöchsten rettete das Vaterland" (Oktober 1832; Erstaufführung Januar 1834) zunutze.



93. Néstor W. Kúkoljnik. Gemälde von Karl Páwlowitsch Brülow.

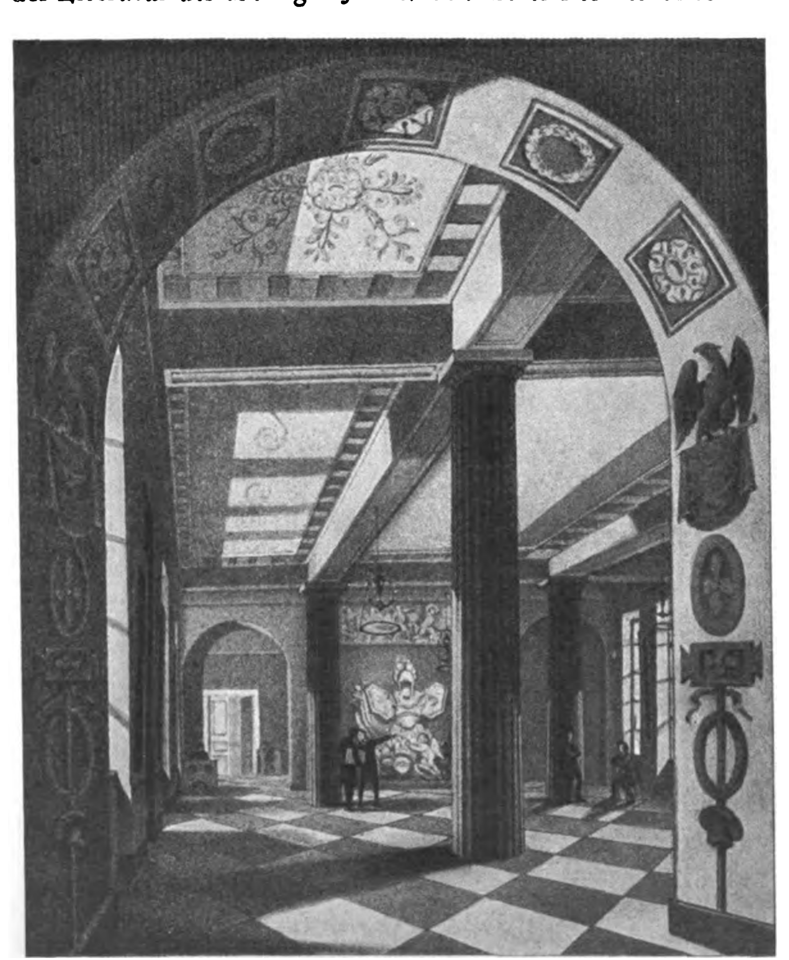
Für den Geschichtsroman „Júrij Milosláwskij oder die Russen im Jahre 1612" (1829) hat M. N. Zagóskin sichtlich Studien gemacht, und seine Ansichten über Geschichte und Volk sind weit entfernt von jener romantischen Primitivität, die in Kúkoljniks Drama auffällt. Die göttliche Vorsehung aber beteiligt sich an der Entwicklung, und das Volk (nicht die Bojaren) ist als ein geschlossener Organismus gedacht, der nur eine Seele besitzt. An Hand der geschichtlichen Stoffe wurde gleichsam die Romantik revidiert. Nicht umsonst schreibt auf der Suche nach der „wahren Romantik" Púschkin gerade das historische Drama „Boris Godunów". Der künstlerische Realismus steht vor der Tür.

Als Ganzes bildet die Romantik ein ungemein farbenreiches Blatt in der Geschichte der russischen Literatur. Im Leben der Adelsintelligenz stellte sie eine neue Phase ihrer kulturellen Entwicklung dar, eine tiefere als der Sentimentalismus: sie brachte ein neues Weltgefühl und eine neue Weltauffassung mit sich, indem sie die Menschen mit neuen Gefühlen, neuen Ideen und neuen Idealen bereicherte. Die romantische Lebensphilosophie vertiefte die Vorstellung von der „Seele" des Individuums, von der „Seele" des Volkes und von der „Weltseele". Sie poetisierte das ganze Leben und hob seinen Sinn in den Augen der Menschen. Der Kunst schenkte die Romantik eine neue Ästhetik und einen neuen künstlerischen Stil. Sie befreite nicht nur die Kunst vom Joch der normativen Ästhetik des Klassizismus, sondern sie hob auch die Bedeutung des Künstlers und der Kunst auf außergewöhnliche Höhe empor. Gebieterisch proklamierte sie die volle Freiheit und die Ursprünglichkeit des Schaffens. Die verstreuten Strahlen der Romantik breiteten sich weit im Kreise aus, indem sie dem Idealismus in allen seinen Erscheinungsformen sowohl in der Literatur als auch im Leben Nahrung gaben; selbst der utopische Sozialismus stand der Romantik nahe. In ihren Grundlagen ist die Romantik irreal. Doch ist die russische Romantik realistischer als die deutsche. Wenn wir die literarische Bewegung als einheitlichen Prozeß betrachten, so beobachten wir sogar innerhalb der Romantik eine Entwicklung zum Realismus hin. Wir werden sehen, wie Púschkin nach der „wahren

Romantik" suchte und sie im Schaffen Shakespeares fand. Durch den Gärungsprozeß geläutert, wandelte sich die Romantik in den künstlerischen Realismus um, der auch den „wahren" Klassizismus nicht ausschloß, da der Schwingungsbereich der „wahren Poesie" unbegrenzt ist. Sehr früh tauchte in der russischen kritischen Literatur der Gedanke auf, daß der antike Klassizismus und die mittelalterliche Romantik zwei Elementarkräfte mit geschichtlicher Berechtigung seien, daß die Neu-Romantik aus den Forderungen des Volkstums und der Selbständigkeit bestehe, und endlich, daß es eine wahre Poesie gebe, die sich in den verschiedenen geschichtlichen Stilen offenbare. Die normative Ästhetik ist abgetan: das Schaffen muß frei und ursprünglich sein. Als in der Mitte der dreißiger Jahre das Schaffen Púschkins Stil ausgeprägt und Gógolj bereits aufgetreten war, da bestand kein Zweifel mehr, daß die „wahre und wirkliche Poesie unserer Zeit", wie Belínskij diesen Gedanken formulierte, die „reale Poesie, die Poesie des Lebens, die Poesie der Wirklichkeit" war.

IX. AUF DEM WEGE ZUM KÜNSTLERISCHEN REALISMUS.

„Realistische Poesie, Poesie des Lebens, Poesie der Wirklichkeit" — das waren die Losungen der Literatur der dreißiger Jahre. Mit dieser Formel faßte Belínskij die Ergebnisse eines ganzen literarischen Prozesses zusammen. Der Kampf und die Ablösung der Stile im Laufe der zweiten Periode endeten mit der Herausbildung eines synthetischen Stils, des Stils des künstlerischen Realismus, der die künstlerische Verarbeitung der Wirklichkeit, die Schaffung von Gestalten in all ihrer psychologischen Vollständigkeit und künstlerischen Körperhaftigkeit anstrebte. Während die irreale Romantik das Wesen der Dichtung als Kunst vertiefte, behandelte der künstlerische Realismus das Problem der Bestimmung der Poesie und ihrer Beziehung zum Leben: die Dichtung soll die Wirklichkeit wahrheitsgemäß widerspiegeln. Seinen stilistischen Methoden nach ist der künstlerische Realismus die Überwindung des konventionellen Realismus — des schematischen Realismus im Klassizismus und des emotionalen



94. Saal des Lyzeums in Tzárskoje Seló.

im Sentimentalismus. Der Kampf mit den Konventionalitäten der Adelsstile (des Klassizismus, Sentimentalismus und der Romantik) in Verbindung mit der Tendenz zur Lebendigkeit, Einfachheit und künstlerischen Wahrheit wurde von uns schon mehrfach beobachtet. Die hohen Gattungen des Klassizismus beginnen schon in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts abzunehmen; die Komödie, Satire, Fabel und die leichte Lyrik bekommen ihnen gegenüber offensichtlich die Oberhand. Die Entwicklung der klassizistischen Komödie ist durch die Komödie „Verstand bringt Leiden" bekrönt, die vollkommen den Prinzipien des künstlerischen Realismus genügte. Krylów, ein Zögling des Klassizismus, wurde zum Schöpfer der künstlerischen Fabel. Die „leichte Poesie" entfaltete sich üppig in der Lyrik. Púschkins leichte und graziöse Gedichte aus seiner Lyzeumszeit waren aufrichtige Bekenntnisse einer jugendlichen Seele. Der Klassizismus vertauschte sein orthodoxes Antlitz gegen das Antlitz des wahren, apollinischen Klassizismus, der bereits als Ingredienz des künstlerischen Realismus dienen konnte und in Wirklichkeit auch diente. Ebenso verurteilte das Haupt der Sentimentalisten Karamzín die empfindsame Manieriertheit, wenn sie in Rhetorik und Weinerlichkeit ausartete, und schuf außer der „Armen Lisa" bereits den „Ritter unserer Zeit". In der russischen Romantik konnten wir eine Entwicklung in der Richtung zum künstlerischen Realismus feststellen, insbesondere in der historischen Gattung. In noch stärkerem Maße als der wahre Klassizismus war die „wahre Romantik" an der Schaffung des künstlerischen Realismus beteiligt. Alle großen Adelsstile mündeten allmählich in ein Strombett — das Strombett des künstlerischen Realismus. Wenn wir uns jetzt das Bild des literarischen Lebens in Erinnerung rufen, wie es in den nichtadeligen Schichten entstand, so werden wir auch dort den unmittelbaren Realismus in mannigfaltiger Weise zutage treten sehen. In der zweiten Periode sehen wir eine ganze Gruppe von Bauerndichtern: in ihrem Schaffen spiegelte sich das wirkliche Leben mit seinen Alltagsseiten, seinem Leid und Aufwärtsstreben.



95. Der 12jährige Púschkin. Zeichnung von E. Heitmann.

Mütterlicherseits stammte der Dichter von dem Leibmohren Peters des Großen ab, dem er in der unvollendeten Erzählung dieses Namens ein Denkmal setzte. Der negroide Einschlag tritt in Púschkins Jugendbildnis am stärksten hervor.

Somit arbeiten die adeligen und nichtadeligen Stile der russischen Literatur an dem Problem der realistischen Darstellung der Wirklichkeit. Dieser Prozeß gelangte zu besonderer Kraft gerade in den zwanziger und dreißiger Jahren, als die Romantik noch in voller Blüte stand. Die dreißiger Jahre waren die Zeit besonders starker Ausbildung des künstlerischen Realismus. Einen Nährboden fand der Realismus in den Ideen des Historismus und des Volkstums vor, die damals einen wesentlichen Teil der gesellschaftlichen Ideologie ausmachten. Der literarische Prozeß, den wir mit den Worten „auf dem Wege zum künstlerischen Realismus" bezeichneten, ist sehr verwickelt. Wir wollen ihn unter den verschiedenen Aspekten betrachten, aus denen sich schließlich ein geschlossenes Bild der literarischen Bewegung ergibt.

Zuerst die realistisch-historische Gattung.

Die Priorität kommt A. S. Púschkin zu. Er schuf das geschichtliche Drama „Borís Godunów", das schon 1825 vollendet war. Im Druck erschien es allerdings erst 1831, d. h. nach Zagóskins „Júrij Milosláwskij" (1829) und Bulgárins „Falschem Demetrius" (dessen Vorwort vom August 1829 datiert ist). Ebenso erschienen Púschkins Werke „Der Mohr Peters des Großen" (1827) und „Poltáwa" (1828) erst bedeutend später. Der Literarhistoriker wird jedoch nicht vergessen, daß niemand anders als Púschkin neue Bahnen für die geschichtliche Gattung der schönen Literatur fand und selbst ein glänzender Vertreter dieser Gattung war. In den Augen der Zeitgenossen dagegen erfreuten sich Bulgárin und Zagóskin des Ruhmes, Bahnbrecher auf dem Gebiet des Geschichtsromans zu sein. Dieser ist ganz eng mit dem Volkstum verbunden, und wir können drei charakteristische Abarten feststellen: das Schaffen der Anhänger des offiziellen Volkstums (Bulgárin und Zagóskin); das eines Vertreters des freisinnigen Bürgertums, I. I. Lažétschnikow; und endlich das Púschkins als eines Vertreters der Psycho-Ideologie des kulturellen mittleren Adels. 1830 erschien Bulgárins „Falscher Demetrius", 1833 sein „Mazépa". Der Dichter suchte die Vergangenheit nüchtern und wahrheitsgemäß darzustellen, wobei er trotzdem deutlich seinen politischen Konservativismus zeigt. Zagóskins Roman „Júrij Milosláwskij" (1829) ist uns bereits bekannt (S. 123). Als leichte Patina macht sich die Romantik schließlich auch in seinem zweiten Roman „Rosláwlew, oder die Russen im Jahre 1812" (1830) bemerkbar; die offizielle Ideologie des Volkstums tritt hier offenkundig in den Vordergrund.

Auf „Rosláwlew" folgten noch einige belletristische geschichtliche Werke Zagóskins, die wenig zu dessen Ruf beitrugen.

An erster Stelle in der Geschichte des russischen Geschichtsromans steht I. I. Lažétschnikow, der aus dem Kaufmannsstande hervorging. Mit Bulgárin und Zagóskin verglichen, gehört er zu einer freiheitlicheren Gruppe. Lažétschnikow nahm schon 1826 seinen ersten Roman in Angriff; das erste Kapitel erschien 1831, indes erst 1833 der ganze Roman, und zwar unter dem Titel „Der letzte Nowík oder die Eroberung Livlands unter Peter I.". Noch größere literarische Meisterschaft bewies Lažétschnikow durch seinen zweiten Roman „Der Eispalast" (1835), dessen Stoff er der Epoche Anna Ioánnownas und Birons entnahm. Lažétschnikows dritter historischer Roman „Basurmán" (1838) zeigt den Verfasser in seiner vollen Reife. Als Vorwurf diente die Zeit der frühen Annäherung des alten Rußlands an den Westen unter Iwán III. Wasíljewitsch. Einer der Renaissance-Enthusiasten, der junge Arzt Anton Ehrenstein, folgt dem Ruf Moskaus und reist nach Rußland. Die Tragödie dieses „Fremdländers" und Kulturträgers bildet den Inhalt des Romans.

An der Entwicklung des geschichtlichen Romans war auch A. S. Púschkin stark beteiligt. Ihm kommt das Verdienst der künstlerischen Lösung zu. Das Interesse für die Vergangenheit, das in Púschkin bereits sehr früh erwachte, ging in einen bewußten und tiefen Historismus über, durch den seine allgemeine Weltanschauung wesentlich bestimmt wurde. Reformatorische Bedeutung von außerordentlicher Wichtigkeit erlangte Púschkins Drama „Borís Godunów". Es bildet einen neuen Markstein, nicht nur im schöpferischen Leben Púschkins, sondern auch für die Entwicklung der ganzen historischen Gattung und darüber hinaus für die Geschichte des russischen künstlerischen Realismus. Unbefriedigt von dem, was über die Romantik geredet und geschrieben wurde, war Púschkin bestrebt, die „wahre Romantik" zu verstehen. Er suchte sie nicht nur bei den deutschen Romantikern (Aug. Wilh. Schlegel), sondern auch bei Shakespeare, den übrigens auch die deutschen Romantiker hochschätzten. Shakespeare offenbarte ihm die wahren Gesetze der Tragödie: „freie und umfassende Darstellung der Charaktere, ungewöhnliche Nebeneinanderstellung von Typen und Schlichtheit"; „Wahrscheinlichkeit der Situationen und Echtheit der Gespräche". „Philosophie, Unvoreingenommenheit, Staatsgedanken des Historikers, Fehlen von Vorurteilen und jeglicher Lieblingsgedanken" — das sind nach Púschkin die Dinge, „die der dramatische Schriftsteller braucht". In Übereinstimmung mit diesen Grundsätzen wurde der „Borís Godunów" geschaffen. Um die Zeit wahrheitsgetreu darzustellen, studierte Púschkin aufs sorgfältigste die Chroniken, andere Geschichtsquellen und Karamzín. Die Tragödie ist in fünffüßigen Jamben geschrieben, jedoch wie beim französischen Pentameter mit einer Zäsur im zweiten Versfuß. In der Szene „Im Schloß des Wojewóden Mníschek" merkt man den Einfluß des Gribojédowschen Verses. Das Ziel, das für Púschkin in der „Umgestaltung unseres dramatischen Systems" bestand, erreichte er vollständig. Der Wert des Werkes wurde noch dadurch gesteigert, daß Púschkins Tragödie mit einem vollwertigen Inhalt gesättigt ist. Der Dichter-Denker hat hier seine historische „Philosophie", die „Staatsgedanken des Historikers" entfaltet. Wir bekommen auf der Bühne die historischen Hauptmächte der Epoche in ihren Wechselbeziehungen und in ihrem gegenseitigen Kampfe zu sehen: Bojarentum, Geistlichkeit, Volk und Zar. Die Massenpsychologie des „Volkes" ist nicht mit jener konventionellen Eintönigkeit aufgezeigt,

wie wir sie bei den Romantikern Kúkoljnik und Zagóskin sahen: das Volk ist bald passive Masse, bald ein „feuriges Roß", das man zu zügeln wissen muß, bald wieder eine Macht, auf die man, ob man will oder nicht, sich zu stützen hat und die schließlich das Schicksal Borís' und des falschen Demetrius entscheidet; aus dem Volke wiederum ertönt durch den Mund eines Narren in Christo die entlarvende Stimme der Wahrheit.



96. Denkmal Peters des Großen von Falconet vor der Admiralität in Petersburg (Durand, Raffet).
Dieses Standbild ist der Held der Púschkinschen Erzählung „Der eherne Reiter".

Ein Weg war ermittelt, und Púschkin betrat ihn sicheren Schrittes. Zwar trägt „Poltáwa" (1828) noch Spuren des überwundenen Byronschen Stils, aber es ist ein Poem, das seinen eigenen Stil forderte und aus einer besonderen Stimmung heraus geschaffen wurde. Ebenso verfolgte die Erzählung in Gedichtform „Der eherne Reiter" (1833) besondere künstlerische und ideologische Zwecke (Idee des Historismus und Verherrlichung des Staatswesens). Die Prinzipien des künstlerischen Realismus, unterstützt durch die Idee des Historismus, kamen ferner zum Ausdruck in den geschichtlichen Prosawerken Púschkins. Thematisch ziehen drei Epochen Púschkins Aufmerksamkeit auf sich: die Zeit Peters d. Gr., die Zeit Katharinas II. und der Vaterländische Krieg. Im Sommer 1827 begann er den Roman „Der Mohr Peters des Großen", schrieb sechs Kapitel und den Anfang des siebenten; er kehrte nicht mehr zu ihm zurück. Die Persönlichkeit des Reformators ist auf dem geschichtlichen Lebenshintergrund der Zeit geschildert. Überall steht Großes neben Kleinem. Zagóskins Roman „Rosláwlew" veranlaßte Púschkin, seinen das gleiche Thema behandelnden Roman zu schreiben und ihm sogar den gleichen Titel zu geben (1831); leider ist er unvollendet geblieben. Die russische Gesellschaft und das „Volkstum" in der Periode der Napoleonischen Kriege erfuhren eine andere ideologische Beleuchtung als bei Zagóskin. Púschkins Darstellungskunst im „Mohr Peters des Großen" und in „Rosláwlew" ist streng, prägnant, ja sogar etwas trocken. Das Meisterwerk seiner historischen Belletristik ist die Erzählung „Die Hauptmannstochter" (1836), in der die von Púschkin ausgearbeitete Manier durch die Intimität und Wärme des Tones gemildert wird. Krieg und Frieden in ihrer natürlichen, lebendigen Verkettung, wie wir sie später in dem berühmten Roman Leo Tolstójs sehen. Nebenbei sei bemerkt, daß der Verfasser von „Krieg und Frieden", der überhaupt ein Verehrer Púschkins war, die „Hauptmannstochter" für dessen Schaffens Gipfelpunkt hielt. In der Meisterschaft hat niemand Púschkin übertroffen. Er hat den künstlerischen Stil gefunden. Auf dem Gebiet des geschichtlichen Dramas haben wir keine großen Leistungen aufzuweisen. Púschkin hat nicht umsonst befürchtet, daß seine Reform nicht ganz verstanden und keine würdigen Fortsetzer finden werde. Wir werden solche erst in der dritten Periode, in A. K. Tolstój und A. N. Ostrówskij finden. Selbstverständlich fiel es auch den Romanschriftstellern nicht leicht, jene Höhe des künstlerischen Realismus zu erreichen, auf der Púschkin stand und wohin zu folgen er die andern aufforderte. Immerhin war der Erfolg auf diesem Gebiet größer.

Neben der klassizistischen, sentimentalen und romantischen Lyrik gab es auch eine des realistischen Stils, welche das individuelle und soziale Erleben der Dichter in seiner realen Unmittelbarkeit, ohne die literarischen Konventionalitäten, die den früheren Stilen eigen waren, zum Ausdruck brachte.

In der Periode der Napoleonischen Kriege, vom 2. Jahrzehnt des 19. Jahrhunderts an, begannen in der russischen Literatur überhaupt öffentliche Motive stärker anzuklingen. Die Schriftsteller wurden, unabhängig von ihrer literarischen Richtung, zu Staatsbürgern und teilweise auch zu Kriegern. Žukówskij



97. Kondrátij Fëdorowitsch Rylějew. Aquarellierte Zeichnung von Orest Adámowitsch Kiprénskij (K. Schwalbe).

wurde zum „Sänger im Feldlager der russischen Soldaten". Bátjuschkow lechzte danach, „der Rache sowohl das Leben als auch die Vaterlandsliebe als Opfer darzubringen". Mit Aufregung verfolgten Púschkin und seine Lyzeumskameraden die Kriegsereignisse. Eine Unmenge berufener und unberufener Sänger machten sich daran, die Heldentaten der russischen Krieger zu preisen. Die Erregung des öffentlichen Denkens dauerte auch nach der Beendigung des Krieges fort, indem sie in gewissen Gruppen eine liberale Richtung annahm. Die junge Adelsintelligenz, die kommenden Dekabristen, fühlten sich ermutigt; es erklangen feurige Stimmen, die zum Dienst für das „Gemeinwohl" aufriefen; das Zauberwort „Freiheit" war in aller Mund. Ein Verkünder dieses staatsbürgerlichen Lyrismus war Púschkin in seinen freiheitsliebenden Gedichten wie „Das Dorf" (1819), „Freiheit" (1817) und „Der Dolch" (1821). Die Dekabristen hatten ihre Dichter (Rylějew, Küchelbecker, A. I. Odójewskij u. a.). Im großen und ganzen bildeten sie keine Sondergruppe; den fortschrittlichen Schriftstellern sich anschließend, zollten sie dem neuklassizistischen, dem sentimental-romantischen und dem Byronschen Stil unvermeidlichen Tribut. Einige der Dekabristen-Dichter sind Lyriker mit zarter und träumerischer Seele, denen schroff revolutionäres Pathos fremd war; ihre Werke sind voll sanfter Ergüsse einer gebrochenen Seele, voll Himmelsdrang und christlich-idealistischer Motive. Doch befanden sich unter ihnen auch einige typische Vertreter der staatsbürgerlichen Lyrik: W. F. Rajéwskij, Putjáta und insbesondere Kondrátij Fëdorowitsch Rylějew. In seinen „Dúmy" („Betrachtungen"), Poemen und lyrischen Gedichten besang letzterer, „brodelnden Muts erhabene Gedanken" im Herzen tragend und „von Liebe ums gemeine Wohl" entflammt, die politische Freiheit und die staatsbürgerliche Tugend.

In seiner Poesie sehen wir den Typ der sozialen, staatsbürgerlichen Lyrik. In der Geschichte der realistisch-künstlerischen Lyrik der zwanziger und dreißiger Jahre finden wir noch einige charakteristische Typen.

Die Lyrik A. I. Poležájews (1805—1838) klingt wie das Stöhnen einer durch Verfolgungen verbitterten Seele. Sie ist die persönliche Lyrik eines Unglücksmenschen, deren Motive jedoch auf sozialpolitischem Boden gewachsen sind. Lebensfreudig ist dagegen des jungen N. M. Jazýkow (1803—1846) Lyrik. Die unermüdliche Heiterkeit des Dorpater Studenten und der stürmische Katzenjammer der Jugend sprudelten gleich einem lebendigen Quell. In den Kreisen um Púschkin ist Jewgénij Abr. Boratýnskij (1800—1845) der bedeutendste Lyriker. Er zeichnet sich durch Tiefsinn und nicht alltäglichen persönlichen Ausdruck aus. Ein Dichter der Gedanken und Reflexionen, kann er als Hamlet der russischen Poesie bezeichnet werden.

In seinen Bemerkungen über Boratýnskij hat Púschkin ausgesprochen, was er bei einem lyrischen Dichter für das Wertvollste hält: unabhängiges Denken, starkes Gefühl, strengen Geschmack, Lebendigkeit, Exaktheit und künstlerische Schlichtheit des Ausdruckes, Frische des Stils und Harmonie des Verses. Dies sind gerade jene Eigenschaften, über die in sehr hohem Maße Púschkin selbst insbesondere als Lyriker verfügte. Púschkins Lyrik versetzt uns in Staunen durch die große Mannigfaltigkeit der Gattungen, durch die außerordentliche Elastizität der Form und den unerschöpflichen Reichtun der Motive. Er hat sich in allen lyrischen Gattungen versucht, von der erhabenen und tiefbewegten „Dúma" bis zu Spottversen und witzigbissigen Epigrammen. Er liebte die Form von Sendschreiben, Romanzen, Sonetten, Elegien, Satiren und Epigrammen. Unter einem anderen schöpferischen Blickpunkt gestattet Púschkins Lyrik die Einteilung, die seinerzeit D. N. Owsjánniko-Kulikówskij in Vorschlag brachte:

Tafel IV.



Nikolaj Michajlowitsch Karamzin.
Gemälde von W. A. Tropinin, Moskau, Tretjakow-Galerie



„1. malerische Lyrik, deren Wesen darauf hinausläuft, daß die lyrische Emotion durch Reproduktion optischer Effekte mittels Worten verwirklicht wird; 2. musikalische Lyrik, in der die lyrische Emotion durch die Wirkung der Melodie der Sprache (des Verses) erregt wird; 3. psychologische Lyrik, in der wir eine organisch innige Verschmelzung der Melodie der Sprache (des Verses) mit der Darstellung irgendeines Seelenzustandes, mit dem Ausdruck irgendeines Gefühls, einer Leidenschaft, einer Stimmung vorfinden. Púschkin war ein großer Meister in allen drei Arten, doch überwiegen bei ihm gegenüber den malerischen die musikalischen und psychologischen Elemente." Die hohe Musikalität seiner Poesie ist allgemein anerkannt: hat doch Púschkin sehr viele Komponisten zur Schaffung musikalischer Werke inspiriert. Es ist unmöglich, alle Motive der Púschkinschen Lyrik erschöpfend zusammenzufassen. Sein ganzes, ungewöhnlich reiches geistiges Leben hat in ihr vollen Widerhall gefunden.

Allem Unbill des Schicksals zum Trotz besaß Púschkin eine nie ermattende Jugendlichkeit. In unbegrenzten Modulationen erklingt ein Motiv, die Liebe, in allen seinen Gedichten. Die Musik der Gefühle erreicht bei ihm höchste Verfeinerung und das dichterische Wort eine kaum noch faßbare Vergeistigung. Die Idealgestalt ist die Frau mit „himmlischen Zügen", der „Genius der reinen Schönheit", die Madonna, „das reinste Beispiel reinsten Liebreizes". In Púschkins Lyrik hat dessen buntes persönliches Leben Widerspiegelung gefunden. Er reagierte bewußt und zuweilen leidenschaftlich auf das ihn umgebende Leben. Indem er es als unmittelbar gegeben hinnahm, stellte er es sich als in zwei Ebenen ablaufend vor: in der sozial-politischen und der philosophischen. Ein wesentlicher Platz kommt in seiner Lyrik politischen und sozialen Motiven zu. Der Zeitfolge nach können wir leicht verschiedene Grundetappen unterscheiden (Dekabrismus, Verteidigung der russischen Politik, Abrücken von der Politik). Seine Lebensphilosophie machte eine Reihe von Stadien durch, vom leichten Epikureismus der Jugend bis zur ehrfurchtsvollen Verehrung des heiligen Lebens. Gedanken über Poesie und Dichter klingen aus seiner gesamten Lyrik heraus. Die Frage der Bestimmung des Dichters entschied er im erhabensten Sinne, indem er den Dichter mit einem Propheten und dessen Schaffen mit einer Weihehandlung verglich. Unermüdlich und leidenschaftlich verteidigte er die Freiheit und Heiligkeit der Poesie, ja er trieb sogar seine Theorie von der reinen Kunst auf die Spitze. In seinem Gedicht „Das Denkmal" (1836), eines seiner letzten, betrachtete er die ihn quälende Frage von einem umfassenden geschichtlichen Gesichtspunkt aus. Die Nachwelt werde an der heiligen Lyra des Dichters dessen „Seele", dessen Gefühle schätzen (die „guten Gefühle", das „Mitleid mit den Gefallenen", die Preisung der Freiheit). Man kann hierin selbstverständlich nicht das ganze ästhetische Glaubensbekenntnis Púschkins, seine gesamte Poetik finden wollen (ist doch die Lyrik kein theoretischer Traktat), doch hat der Dichter hiermit das ausgesprochen, was wirklich zum Bestand seiner Ästhetik gehört.

In der Geschichte des russischen künstlerischen Realismus kam noch einer Gedichtsgattung wesentliche Bedeutung zu — der Erzählung in Gedichtform und dem Gedichtsroman. Die realistische Erzählung in Gedichtform hat sich auf nächstem Wege aus den Gedichten Byronschen Typs entwickelt. In einzelnen Fällen läßt sich das mit spürbarer Deutlichkeit beobachten; manchmal läßt sich ein Werk mit dem gleichen Recht als Poem wie auch als Erzählung bezeichnen. Die venezianische Poem-Erzählung Byrons „Beppo" war nicht nur für Púschkin tonangebend. Die Blütezeit dieser Erzählungen fällt in die zwanziger und dreißiger Jahre, d. h. in die gleichen Jahre, in denen die Romantik herrschte und die künstlerische Prosa (hauptsächlich die Erzählung) in den Vordergrund des literarischen Lebens rückte. Auch hier spielte Púschkin eine führende Rolle.

A. I. Poležájew arbeitete sich eine leichte erzählende Versart aus und beherrschte frei die Erzählung in Gedichtform. So ist z. B. das Gedicht „Erpeli" (1830) ein Bericht über das Leben des militärischen Kaukasus, der ohne jegliche Romantik in ungezwungener Umgangssprache geschrieben ist. Im Stil der flotten Erzählung in Gedichtform entwarf Poležájew einige sehr farbige Genrebilder aus dem russischen Leben: „Ein Tag in Moskau", „Die Kreditoren", „Der Sonderling" (alles 1829—31). Noch als Student schrieb Poležájew das Poem „Sáschka" (1825—26), in welchem die Zechgelage und verschiedene Streiche der goldenen Studentenjugend besungen werden. Man kann das Poem „Sáschka" ohne jegliche Übertreibung



98. Jewgénij Abrámowitsch Boratýnskij, von Zagórskij.

als Gedicht-Erzählung des realen Stils betrachten. Viel Aufsehen erregte durch seine Erzählungen in Gedichtform Je. A. Boratýnskij. Es waren dies die finnische Erzählung „Edda" (1824—1825; endgültige Fassung 1833), „Der Ball" (1825—1828), dramatische Novelle in Versen aus dem Leben der großen Welt, und „Die Kebsfrau" (1829—1830), in der späteren Fassung (1842) „Die Zigeunerin" benannt, eine Gedicht-Erzählung, deren Vorwurf ebenfalls dem Leben der vornehmen Welt entnommen ist.

Púschkin ging seine eigenen schöpferischen Wege. Während Boratýnskij am dramatischen Ton festhielt, zog Púschkin den Humor vor. Die Herabminderung der Gattungen und deren Annäherung an die unmittelbare Wirklichkeit wurde von Púschkin in der ersten Zeit mittels der Parodie, der Humoreske, ja sogar der Groteske erreicht („Die Gawriliáde", 1821; „Graf Núlin", 1825; „Das Häuschen in Kolómna", 1829—1830). Die Krone der Erzählung in Gedichtform ist Púschkins Roman „Jewgénij Onégin" (1823 bis 1831). „Ich schreibe jetzt nicht einen Roman, sondern einen Roman in Versen: das ist ein teuflischer Unterschied. In der Art des Don Juan", teilte Púschkin am 4. November 1823 freudig P. A. Wjásemskij von dem Beginn der Arbeit an seinem „Jewgénij Onégin" mit. Mit leichter Hand, gleichsam scherzend, „voller Berauschung" ging er an seinen Roman, ohne allzusehr um einen strengen Plan besorgt zu sein: „noch unklar unterschied ich die Fernen des Romans durch das magische Kristall", gestand schließlich der Dichter. Die Auffindung eines zehnten Kapitels zeigt, daß der aus acht Kapiteln bestehende Roman im Grunde genommen unvollendet war. Die Handlung des Romans fällt in die erste Hälfte der zwanziger Jahre (1820—1825) und zieht bereits die Dekabristenbewegung in die Erzählung mit ein. Das Problem des realistischen Romans in Versform ist von Púschkin in seinem ganzen Umfange gelöst worden: es war damit eine adäquate Form für das umfassende und komplizierte Bild des gesellschaftlichen Lebens gefunden. Ein Roman „in der Art des Don Juan" — hat Púschkin gesagt. Und man kann hinzufügen: in der Art des „Beppo". Wie Venus in blendender Schönheit dem Meeresschaum entstieg, so ist auch „Jewgénij Onégin" mit leichter Grazie aus den Rauchsäulen des Byronismus hervorgegangen. Die Gestalt Onégins, des „Moskowiters im Heroldsmantel", wahrt bis zum Schluß Byronsche Züge. Im ganzen hat Púschkins Roman die Grenzen dieses Stils weit überschritten und ragt gleich einem monumentalen Bauwerk des realistisch-künstlerischen Stils empor. Trotzdem verfügt es über schöne Leichtigkeit, fast luftigen Aufbau der Linien, erstaunliche Schlichtheit der Komposition, lakonische Gedrängtheit der Fabelführung und künstlerische Feinheit jedes Einzelzuges. Keine Spur von Schwerfälligkeit: weder lange Beschreibungen, noch tiftelige psychologische Analysen, noch langweilige „Moral". Treffende Charakteristiken (häufig zusammengefaßt in einem einzigen Epitheton), meisterhafte Schilderung der Natur und des Lebens, witzige Aphorismen — alles ist farbenstrotzend, stark und tief. Als kaum merkbarer Hauch weht Lyrik durch das epische Gewebe des Romans und verleiht ihm eine bezaubernde Intimität. Den vierfüßigen Jambus hat Púschkin bis zur Vollkommenheit verfeinert und die „Onéginsche" Strophe geschaffen. Aus der Verssprache, der „Sprache der Götter", hat er ein gefügiges Werkzeug zur Darstellung der verschiedensten Lebenserscheinungen und zur Wiedergabe der feinsten Verschlingungen des Denkens geschaffen. Im „Jewgénij Onégin" hat Púschkin ein Muster dichterischer, im Dienste des Lebens und des Realismus stehender Sprache gegeben. Auf breiter Leinwand entwarf Púschkin ein Bild vom Adelsleben der zwanziger Jahre: beide Hauptstädte und die Provinz; gutsherrlicher Adel und das Dorf, wie es aus dem Fenster des Herrschaftshauses aussieht (die Amme mit ihrer unvergleichlichen Schilderung des Ehestandes; das einfache Volk, das gähnend der Messe zuhört; Pflücken der herrschaftlichen Beerenernte durch die Mägde; der Winter im Dorfe); die Adelsintelligenz in Gestalt Onégins und Lénskijs. Hier haben wir gleichzeitig mehrere Kulturschichten und mehrere Kulturmächte nicht in buchmäßiger Auffassung, sondern in jener Form vor uns, wie sie in lebendiger Berührung und Vermengung das Leben durchsetzten. Eine ganze Skala von Kulturgesinnungen: Onégins Onkel, ein alter Landbewohner, der sich an die vierzig Jahre mit der Beschließerin herumzankte, zum

Fenster hinaussah und Fliegen zerdrückte; die patriarchalische Familie der Lárins und deren buntscheckige Gäste, das altrussische Leben, das noch in seiner vollen Blüte steht; Tat'jána, eine Russin in tiefsten Innern ihrer Seele, ohne recht zu wissen warum, voller Glauben an die Überlieferungen des einfachen Volkes aus alter Zeit, an Traumdeutung, Kartenlegen und Prophezeiungen des Mondes — und dann wieder ein französisches Buch lesend oder einen französischen Brief schreibend; Mr. Triquet dediziert ihr das berühmte Couplet „für Kinderstimme"; das heißt also: französische Kultur im Leben der russischen Gutsbesitzer; darüber weitere Überschichtungen in Gestalt des Sentimentalismus (Tat'jána verliebt sich in die Gaukeleien Richardsons und Rousseaus), der Romantik (der Idealist Lénskij, der von Trennung und Trauer, von diesem und jenem, von Nebelfernen und von romantischen Rosen singt), des Byronismus (Onégin). Alles dies besteht nebeneinander in ein und derselben Gesellschaft, jedoch selbstverständlich in ihren verschiedenen Gruppierungen. Das Kulturleben des Adels ist in seinem statischen Zustand, als bereits im Boden verwurzelt, dargestellt. Doch ist dies kein Idyll. Das Leben gebiert seine Tragödien: das Duell zwischen Lénskij und Onégin unterbricht tragisch die dörfliche Stille; der „Roman" Tat'jánas mit Onégin ist voller Dramatik. Auch lag es in des Dichters Absicht, die Dynamik des Lebens zu schildern, und zwar in Onégin, der ununterbrochen in einer Art von Unruhe lebt, zum ständigen Ortswechsel neigt und schließlich mit den Dekabristen in Berührung kommt. Der Dekabrismus hätte das Bild wesentlich ergänzen sollen. Etwas Wichtiges blieb vom Dichter unausgesprochen. Vielleicht wäre, wie aus dem zehnten Kapitel zu ersehen, auch die sozialpolitische Satire mit in den Roman aufgenommen worden. Doch ist er in seinem Umfang von acht Kapiteln ein Gesellschaftsroman aus dem Adelsleben. Der Verfasser ist bis in alle Feinheiten ein Kenner des heimischen Lebens, das er als Zögling des Adelsgutshofes und als Künstler im allgemeinen liebt. Belínskij ist im Recht, wenn er sagt: „Überall erkennt man in ihm einen Menschen, der mit Leib und Seele jenem Grundprinzip angehört, welches das Wesen der von ihm dargestellten Klasse ausmacht; kürzer ausgedrückt: man erkennt in ihm immer den russischen Gutsbesitzer ..." Und doch steht Púschkin über der Gesamtheit seiner Helden und über jedem einzelnen von ihnen. Lehrreich ist es, zu verfolgen, wie des Dichters „geschwätzige Lyra" im ersten Kapitel zu immer ernsthafteren Akkorden übergeht, wie die Lebensphilosophie immer erhabener wird. Über diesem Adelsroman von ungewöhnlicher Tonfülle weht ständig der Geist des Dichters, der in der Tat auf der Höhe seines Jahrhunderts stand.



99. Illustration zum Volkslied „Wetschór pózdno iz lesótschku" („Вечор поздно из лесочку") = Abends spät aus dem Wäldchen ... (Bastbild).

Das „Volkstum" ist Púschkin verständlich und liegt ihm am Herzen. Gerade in die dreißiger Jahre fallen seine Nachdichtungen russischer Märchen, für die er schon 1824 schwärmte und durch die er sich für die „Mängel seiner verfluchten Erziehung" zu entschädigen hoffte. Die Märchen „Vom Zaren Saltán" (1831), „Vom Popen und dessen Knecht Baldá" (1831), „Vom Fischer und vom Fischlein" (1831), „Von der toten Prinzessin und den sieben Recken" (1833), „Vom goldenen Hähnchen" (1834) — diese ganze herrliche Märchenreihe gestattet uns ein Urteil über Púschkins geniale Ergründung der poetischen altrussischen Welt. Das un-



100. Nikoláj Alexéjewitsch Polewój.
Moskau, Rumjántzew-Museum.

vollendet gebliebene dramatische Gedicht „Die Nixe" (1832) gestaltet mit dichterischer Tiefe eine Volkslegende und zeichnet sich durch genaue Kenntnis des Volkslebens aus. Das Stück ist auch nicht ohne sozialen Gehalt (Fürst und Müller). Schließlich hat Púschkin auch noch einige Motive von weltumfassender, allgemeinmenschlicher Bedeutung im Stil des künstlerischen Realismus verarbeitet. Es sind dies die „Kleinen Tragödien", wahrhaft künstlerische Perlen in der reichen Schatzkammer des Dichters.

„Das Gelage während der Pest" (1830), eingegeben durch die Erlebnisse des Cholerajahres und im Grunde eine freie Übertragung von Wilsons Tragödie „The city of the plague", richtet die Gedanken des Lesers auf die Idee von Leben und Tod. Gewaltige Leidenschaften beschäftigten Púschkins schöpferisches Denken. Das Weltmotiv des Don Juan, der unersättlichen Liebe, des rastlosen Suchens nach Schönheit übte seine Anziehungskraft auf unseren Dichter aus und lieferte ihm den Inhalt für den „Steinernen Gast" (1830). Der Held des „Geizigen Ritters" (1830) ist ein ehernes Monument, das eine künstlerische Verkörperung des Geizes, als einer großen Leidenschaft, darstellt; sie vermag den Menschen zu unterwerfen, wie auch ihn über die Menschheit emporzuheben gleich einem Herrscher, der mittels des Goldes die ganze Welt regieren kann. Die Szenen „Mozart und Salieri" (1830) werfen mit außerordentlicher Tiefe das Problem von Genie und Schöpfertum auf. Während Salieri sich dem gelehrt-pedantischen Klassizismus nähert, ist Mozart der freie Künstler, wie ihn sich die Romantiker dachten, wie Púschkin sich den wahren Dichter vorstellte und wie er selbst es in der Tat war. Der „freien Kunst" dienend, kümmert sich Mozart wenig „um die Nöte des gemeinen Lebens": gibt es doch nur wenig Auserwählte, wenig müßige Glücksmenschen, die, verächtlichen Nutzen geringachtend, allein Priester des Schönen sind. Hier erklingt das Motiv von Púschkins Gedicht „Pöbel" (1828) und anderer Werke bis zum Gedicht „Das Denkmal" (1836), in denen von der Bestimmung der Poesie und des Dichters die Rede ist. Púschkin postuliert die hohe, „heilige" Bedeutung der Kunst, verteidigt die volle Freiheit des Schaffens und legt in umfassender Weise das Verhältnis der Kunst zum Leben aus.

Jene literarischen Erscheinungen auf dem Gebiet der Belletristik, die in der engsten Weise zur Herausarbeitung der realistisch-künstlerischen Prosa beitrugen, fallen in die zwanziger und dreißiger Jahre. Die frühen Vertreter der realistischen Belletristik des 19. Jahrhunderts ziehen erstaunlich folgerichtig den abenteuerlichen Erzählungsstil vor.

An der Wende des 18. zum 19. Jahrhundert steht Al. Jef. Izmájlow mit seinem Roman „Jewgénij, oder die verderblichen Folgen schlechter Erziehung und Gesellschaft" (1799—1801). Die kleingutsbesitzerische Ukraine brachte den bemerkenswerten Schriftsteller Was. Trof. Naréžnyj hervor (1780—1825). Dieser plante einen Abenteurerroman in sechs Teilen „Der russische Gil Blas, oder die Abenteuer des Gawríla Símonowitsch Tschistjaków"; drei Teile erschienen 1814, während die übrigen drei durch die Zensur unterbunden wurden. In die gleiche Zeit gehört wahrscheinlich der vierteilige Roman „Das schwarze Jahr, oder die Bergfürsten", der erst nach dem Tode des Verfassers 1829 gedruckt wurde. Die Handlung spielt in Georgien in der Epoche seiner Angliederung an Rußland, doch schreibt der Verfasser mit der offenkundigen Absicht, eine gesellschaftlich-politische Satire der russischen Zustände im allgemeinen zu geben. Es folgen eines nach dem anderen: „Aristion, oder die Umerziehung" („eine gerechte Erzählung", 2 Teile, 1822), „Neue Erzählungen" (3 Teile, 1824), „Der Kronseminarist (Bursák), eine kleinrussische Erzählung" (4 Teile, 1824), „Die zwei Iwáns, oder die Prozeßleidenschaft" (2 Teile, 1825). Im Nachlaß fand sich die Handschrift des unvollendeten Romans „Garkúscha, der kleinrussische Räuber". Die Erzählung „Aristion" enthält grausige Bilder aus dem russischen Leben der Leibeigenenepoche, unter anderem auch Schilderungen der

Mißhandlung von Leibeigenen. Eine der „Neuen Erzählungen", nämlich die Erzählung „Maria", hat die Tragödie der Leibeigenenintelligenz zum Vorwurf. Der „Kronseminarist" und die „Zwei Iwáns" sind literarische Perlen Narěžnyjs. Hier tat er sich glanzvoll hervor durch seine vortreffliche Kenntnis des ukrainischen Lebens, durch Echtheit der Genreschilderung, durch Schlichtheit der Komposition, Lebendigkeit der Sprache, charakteristischen Humor und witzigen Spott. Hier ist er mehr als sonst irgendwo Gógoljs Vorläufer.



101. N. F. Páwlow. Lithographie von Brandt, 1848?

Zu den Bahnbrechern gehört auch Faddéj Wenedíktowitsch Bulgárin, Verfasser von Sittenromanen mit abenteuerlicher Fabel. Sein Leben selbst glich einem Abenteuerroman. Aus Polen eingewandert, war er mit dem russischen Boden zwar nicht organisch verwachsen, stellte jedoch seine flotte Feder in den Dienst der Kronpublizistik und wurde Belletrist offizieller Richtung. In der Zeitschrift „Séwernyj Archív" („Nördliches Archiv") erschien 1825 erstmals das Werk „Iwán Wýžigin oder der russische Gil Blas (Bruchstück aus einem neuen Roman)". Es wurden noch einige weitere Bruchstücke gedruckt. Eine Sonderausgabe (1829 in 4 Teilen) trägt bereits einfach die Überschrift „Iwán Wýžigin, satirischer Sittenroman". Die Abenteuer des Helden (des unehelichen Sohnes eines Fürsten und einer Bäuerin) in ganz Rußland — von Weißrußland bis zu den kirgisischen Steppen —, in der Provinz und in den Hauptstädten ermöglichten es dem Autor, die Lebenssitten fast aller Stände und Klassen zu charakterisieren und eine Unmenge von Typen dem Leser vor Augen zu führen. 1830 beeilte sich bereits die „Sewérnaja Ptschelá" („Nördliche Biene", Nr. 150) den russischen Lesern vom Erscheinen des neuen Romans Bulgárins „Pëtr Iwánowitsch Wýžigin, historischer Sittenroman aus dem 19. Jahrhundert", Mitteilung zu machen. Der Roman erschien 1831 in vier Teilen. Die Handlung spielt im Jahre 1812. Auch die Kriegsereignisse sind darin geschildert. Es tritt sogar Napoleon als handelnde Person auf. „Übrigens", bemerkt Bulgárin selbst, „ist der Krieg von 1812 in meinem Roman nur eine Episode, indes der Roman selbst ein Sittenroman ist."

In den dreißiger Jahren brach die Belletristik als ein sehr breiter, wenn auch nicht allzu reißender Strom über Rußland herein. Es erscheint möglich, die Belletristen der dreißiger Jahre in zwei große soziale Gruppen einzuteilen: die nichtadeligen und die adeligen Belletristen. Die nichtadeligen („Raznotschíntzy") rekrutieren sich sozusagen aus der werktätigen Intelligenz. Ihnen wurde eine ausreichende Bildung zuteil, und daher traten sie mit der Adelsintelligenz auf die gleiche Stufe. Von der herrschenden Schriftstellerschicht unterscheidet sie ein wichtiges soziales Merkmal, nämlich ihre demokratische Herkunft. Zwar nahmen sie noch keine feste, streng klassenmäßige Stellung ein. Aber gleich den Schriftstellern aus dem Bauernstande und dem Kleinbürgertum standen die „Raznotschíntzy" infolge von Herkunft und Lebensbedingungen den mittleren und unteren Gesellschaftsschichten, im besonderen der Bauernschaft nahe. Ihr Realismus und ihr „Volkstum" stammten nicht aus Büchern, sondern waren ihnen angeboren. Unter den nichtadeligen Belletristen gebührt der Ehrenplatz M. P. Pogódin, N. F. Páwlow und N. A. Polewój.

Der später als Historiker und Journalist berühmt gewordene Michaíl Petr. Pogódin war in den zwanziger bis dreißiger Jahren ebenfalls als Belletrist bekannt. Seine Erzählungen erschienen 1832 in drei Bänden. Autobiographisch ist die Erzählung „Der dunkelblonde Zopf" (1827). Sie ist für die Psychologie des Nichtadeligen, der seiner bäuerlichen Herkunft eingedenk blieb, typisch. Eine besondere Gruppe bilden Pogódins Genreerzählungen, die dem Leben der mittleren Gutsbesitzer, der Kaufmannschaft und der Bauernschaft entnommen sind. („Die Braut auf dem Jahrmarkt", „Die Teufelskrankheit", „Die Verbrecherin", „Der Mörder" und „Der Bettler"). Die Erzählung „Der Bettler" erschien im Jahre des Dekabristenaufstandes 1825, und der Verfasser befürchtete allen Ernstes, man könne ihn für einen Anhänger der Aufständischen halten. Pogódin war kein wirklicher Künstler, doch belletristische Begabung darf man ihm nicht absprechen.

Nikoláj Filíppowitsch Páwlows soziale Stellung war der Pogódins gleich. Er war der Sohn eines freigelassenen Leibeigenen, studierte in Moskau und heiratete dann eine Besitzerin von tausend Leibeigenen, Karoline Janisch. Sein literarischer Ruf wurde durch die „Drei Erzählungen" (Moskau 1835) begründet. In der ersten, „Der Namenstag", ist der Held ein Vertreter der Leibeigenenintelligenz, der sich darüber freut, unter die Soldaten zu kommen. Das Militär ist von Páwlow in der Erzählung „Der Jatagán" geschildert. Hier werden auch die höchsten Gesellschafts- und die gutsherrlichen Kreise beleuchtet. Die dritte Erzählung, „Die Auktion", versetzt uns mitten in die Kreise der großen Welt. Der Autor möchte in dieser Erzählung die Dame der großen Welt von hohem Postament herunterstoßen. Die „Drei Erzählungen" Páwlows haben einen argen Zensurzwischenfall hervorgerufen. Zar Nikolaus war besonders über den „Jatagán" empört. Bei der Lesewelt und der Kritik war den „Drei Erzählungen" dadurch ein ungeheurer Erfolg beschieden. Selbst Púschkin fand sie „ganz hervorragend" und „wirklich unterhaltsam". 1839 erschienen die „Neuen Erzählungen" („Die Maskerade", „Der Dämon" und „Die Million"), doch haben sie zu Páwlows literarischem Ruhm nichts mehr hinzugefügt.

Nikoláj Alexéjewitsch Polewój (1796—1846) entstammte einer Kaufmannsfamilie, er zeigte große Fähigkeiten und legte brodelnde Energie an den Tag. Als Herausgeber des „Moskówskij Telegráf" und als Verfasser der „Geschichte des russischen Volkes" spielte er in der literarischen Bewegung eine hervorragende Rolle. Seinem Namen begegneten wir bereits bei der russischen Romantik und im besonderen beim historischen Roman. 1834 gab Polewój „Träume und Leben" in vier Teilen heraus. Es waren hier fünf Erzählungen verschiedenen Stils vereint: „Die Seligkeit des Wahnsinns", „Emma", „Der Maler", „Der Goldsack" und „Die Erzählung eines russischen Soldaten". In den zwei letzten schilderte Polewój das Volksleben. Dem Kaufmannsleben entnahm er den Stoff für seine Erzählung „Igólkin, der Nówgoroder Kaufmann" (1839 im „Sýn Otétschestwa", „Sohn des Vaterlandes"). „Volks"-Stoffe bearbeitete er auch weiterhin (z. B. „Paráscha, die Sibirierin, eine wahre russische Begebenheit", 1840).

Zur „Raznotschíntzy"-Literatur der zweiten Periode gehört auch W. G. Belínskijs Jugendwerk „Dmítrij Kalínin". Dieser war typischer „Raznotschínetz", und sein Studentenstück, welches die Tragödie eines intellektuellen Leibeigenen schildert, entrollt vor uns denkbar charakteristisch die wahre Psychologie dieses hervorragenden Mannes, der später, ebenso wie viele andere Nichtadelige, sich im Gleise des Adels, allerdings mit eigenartigen Abweichungen, fortbewegte.



102. Wissarión Grigórjewitsch Belínskij, von I. A. Astáfjew. Moskau. Tretjaków-Galerie.

Die Adelsbelletristik der dreißiger Jahre war hauptsächlich durch zwei erzählende Gattungen, die genrehafte und die psychologische, vertreten.

In die Rubrik der Belletristik rein genrehafter Gattung sind die Werke Dmítrij Nikítitsch Bégitschews einzureihen. Aus seiner Feder stammt vor allem ein umfangreicher, anonym erschienener Roman „Die Chólmskijs. Einige Züge aus den Sitten und der Art, wie russische Adelige in Familie und einsam leben" (sechs Teile, 1832). Im Mittelpunkt steht die Familienfrage und das mit ihr verknüpfte Glücksproblem. Des Autors Ideale sind im allgemeinen sehr gemäßigt. Doch hat der Roman als Bild aus dem Adelsleben seine Bedeutung. Bégitschew setzte seine Sittenromane fort, jedoch ohne sonderlichen Erfolg.

Eine für jene Zeit charakteristische Buntheit der Stile weist ein fruchtbarer Autor, Ósip Iwánowitsch Senkówskij, auf. Orientalist, Redakteur der „Biblióteka dlja Tschténija" („Lesebibliothek") und ein vielseitiger Schriftsteller, der unter den sonderbarsten Pseudonymen schrieb, war Senkówskij dem breiten Publikum hauptsächlich unter dem Pseudonym Baron Brambeus bekannt, das er der Erzählung von Franzyll, dem Venezianer, entlehnt hatte. Seine

belletristischen Werke lassen sich in exotische, hauptsächlich orientalische, phantastische und realistische einteilen.

Seine orientalistischen Kenntnisse nutzte Senkówskij geschickt aus: unter orientalischem Deckmantel wurden von ihm die schwachen Seiten des menschlichen Lebens im allgemeinen und des russischen im besonderen dargestellt. Auch die phantastische Gattung ist für Baron Brambeus nicht weniger charakteristisch. Hierher gehören „Großer Ausgang beim Satan" (1832) und die „Phantastischen Reisen" (1833) — witzige und zuweilen tiefsinnige Satiren. Außer einer Reihe realistischer kleiner Erzählungen „Petersburger Sitten", schrieb er noch einige Historien und Romane. So die Geschichte „Das ganze weibliche Leben in einigen Stunden. Eine Geschichte voll Philosophie" (1833), „Liebe und Tod. Nächtliche Träumerei" (1834) und den zweiteiligen Roman „Die ideale Schöne" (1841—1844). Die in diesen Geschichten zum Ausdruck gebrachte Liebesphilosophie bezieht sich auf die Frau aristokratischer Kreise, erhebt jedoch Anspruch auf Allgemeingültigkeit als Lehre vom Weib und der Liebe überhaupt. Die Frau sei ein Wesen höherer Natur. Ihre Liebe schenke sie dem geistig starken Mann. Aber die Schönheit, das beste Geschenk der Natur, sichere ihr durchaus nicht das sogenannte Glück, sondern sei vielmehr Quelle von Unglück und Leiden (Schönheit bringt Leiden, ebenso wie zuweilen Verstand Leiden bringt).

ПОВѢСТИ

ПОКОЙНАГО

ИВАНА ПЕТРОВИЧА БѢЛКИНА,

ИЗДАННЫЯ

А. П.

Г-ЖА ПРОСТАКОВА.

То, мой батюшка, онъ еще сызмала
къ исторіямъ охотникъ.

СКОТИНИНЪ.

Митрофанъ по мнѣ.

Недоросль.

САНКТПЕТЕРБУРГЪ.

ПЕЧАТАНО ВЪ ТИПОГРАФІИ ПЛЮШАРА.

1831.

103. Titelblatt der Erstausgabe von „Bélkins Geschichten".

Unter Senkówskijs Protektorat begann ihre literarische Tätigkeit eine begabte Belletristin, die unter dem Pseudonym Zeneída R—wa schrieb. Dies war Jeléna Andréjewna Hahn, geborene Fadéjewa, Tochter eines wenig begüterten Adeligen und der Fürstin J. P. Dolgorúkaja, die später den Hauptmann P. A. Hahn, einen guten, aber ganz prosaischen Menschen, heiratete. Schon die Biographie der J. A. Hahn, einer schönen und klugen Frau, die im 29. Lebensjahr starb (1842), hat Ähnlichkeit mit einem interessanten Roman; ihre Belletristik ist in bedeutendem Maß die Geschichte ihrer Erlebnisse. Ihr Hauptthema ist die Frauenfrage. Zeneída R—wa erfreute sich des Rufes einer russischen George Sand.

Dem Leben der großen Welt ist der Vorwurf für die Geschichte „Kirgíz-Kajsák" entnommen, die seinerzeit viel Aufsehen erregte (2 Teile, Moskau 1830; deutsch von C. Goldhammer 1834). Ihr Verfasser war Wasílij Apoll. Uschaków, der aus einer alten Adelsfamilie stammte und das Pagenkorps besucht hatte. Der Held ist der glänzende Gardeoffizier Sláwin, der uneheliche Sohn einer leibeigenen Kirgisin und eines russischen Kosaken. Die Fabel ist melodramatisch und abenteuerlich.

W. F. Odójewskij brachte, ein romantischer Denker, noch in den zwanziger Jahren kleine Bilder aus der lebendigen russischen Wirklichkeit, die er im Lichte seiner idealistischen Ansichten darstellte. In den dreißiger Jahren, in der Periode seines philosophisch-mystischen Idealismus, bewegte sich sein belletristisches Schaffen ebenfalls in zwei Bahnen: neben Werken, in denen seine philosophische Romantik zum Ausdruck kam, geht die Genrebelletristik einher („Neujahr", 1831; „Fürstin Mimi", 1834; „Fürstin Sisie", 1839; „Der schwarze Handschuh", 1838; „Kátja, oder die Geschichte eines weiblichen Zöglings", 1834; „Aufzeichnungen eines Sargmachers", 1838—1846 usw.). Gegenstand der Darstellung waren hier die große Welt und das Leben der demokratischen Gesellschaftsschichten. Nicht das Leben an und für sich interessierte Odójewskij, sondern die Frage, wie in ihm die „poetischen" Kräfte in Erscheinung treten. Je tiefer der Autor die soziale Leiter hinabsteigt, desto weniger „Poesie" findet er im Leben der Menschen. Die meiste Aufmerksamkeit und Liebe erzeigte er dem Leben der höchsten Gesellschaft. Seine endgültigen Ideale legte er in die soziale Utopie „Das Jahr 4338" (1837—1839) nieder.

Bis zur verachtenswerten Prosa erniedrigte sich, wie er selbst halb scherzend zu sagen pflegte, auch Púschkin. 1830 schrieb er fünf Prosaerzählungen, „Bélkins Geschichten". „Der Schneesturm" und „Das

Fräulein Bäuerin" spielt unter Provinzadligen. Die anekdotenhafte Begebenheit, die dem betrunkenen Sargmacher widerfuhr, enthält Genreszenen und typische Gestalten kleiner Hauptstadtbewohner. Im „Aufseher bei der Fuhrmannsstation" haben wir eine „empfindsame" Geschichte vor uns. Wir sehen einen kleinen, unbedeutenden Mann, sind Zeugen seines Idylls und seiner Tragödie, die durch den Zusammenprall mit der räuberischen Großstadt hervorgerufen wird. Der „Aufseher" wurde vorausbestimmend für den Stil von Gógoljs „Mantel" und Dostojéwskijs „Arme Leute". Die Geschichte „Der Schuß", die ebenfalls in die Werke Bélkins eingereiht ist, trägt bereits anderen Charakter: sie ist eine psychologische Novelle kapriziöser Komposition. Ihr Thema ist die Psychologie einer Leidenschaft. Das Kolorit der Geschichte ist tragisch, aus ihrer Fabel wächst das Problem von Leben und Tod, die Idee vom Wert des Lebens hervor. Außerhalb der Bélkinschen Geschichten steht „Pique Dame" (1833), doch ist sie dem Stil nach mit dem „Schuß" verwandt. Die Fabel ist auf der alten pikanten Anekdote von den drei Karten, die mit den Namen Cagliostro und Saint-Germain verknüpft ist, aufgebaut. Púschkin machte aus ihr eine herrliche Erzählung, reich an genrehaften Details (die alte Gräfin, deren weiblicher Zögling, die Jugend der Reitergarde) und tief in der psychologischen Analyse der Leidenschaft, die verkörpert ist in dem Spieler Hermann, einem russisch gewordenen Deutschen mit Napoleons Profil und Mephistos Seele. „Pique Dame" ist an Kraft psychologischer Analyse, bezüglich künstlerischer Lakonik und meisterhaften Aufbaus eines der hervorragendsten Werke Púschkins.

An „Bélkins Geschichten" schließt sich die „Geschichte des Dorfes Gorjúchino" (1830), ein im Stil ungemein eigenartiges Werk. Gorjúchino ist Iw. Petr. Bélkins Erbgut. Und so wurde letzterem die Ehre zuteil, zum Geschichtsschreiber und Sittenschilderer des heimischen Dorfes zu werden. Das Werk blieb unvollendet. Aber die zwei einzigen Kapitel sind ein unnachahmbares Meisterwerk der Stilisierung und, wenn man will, auch der Parodie; lebendige Buntheit der Tatsachen wetteifert mit stilvoll pittoresker Sprache; Glanzlichter von Witz blinken durch die Hülle konventionellen, naiv feierlich und belehrenden Stils — ein Musterbeispiel feinen Humors. Als Resultat ergibt sich ein erstaunliches Bild des gutsherrlichen und bäuerlichen Rußlands; ein Leben, das sich fortwährend an der Grenze des Komischen und Tragischen bewegt. Das Dorf Gorjúchino wächst zur Bedeutung eines Symbols empor. Später wandte Saltyków-Schtschedrín in seiner „Geschichte einer Stadt" die gleichen künstlerischen Methoden wie Púschkin an.

Als unermüdlicher Virtuose der Form schrieb Púschkin eine große Erzählung abenteuerlicher Gattung Die Handlung des „Dubrówskij" (1832—1833) spielt am Ende des 18. Jahrhunderts. Auf dem sozialen Hintergrund der Adelsfreiheit und der Leibeigenschaft zeichnet der Autor die markante Figur des reichen und eigensinnigen Trojekúrow und neben diesem die Gestalten des Fürsten Weréjskij und des Greises Dubrówskij. Der sozial bedingte Konflikt zwischen diesen beiden ruft den Hauptheiden Wladímir Dubrówskij einen Räuber aus ideellen Motiven, einen Typ, wie ihn die europäische Literatur und die russische mündliche Dichtung längst kannte und wie er tatsächlich durch die russischen Lebensverhältnisse zuweilen hervorgebracht wurde, auf die Szene.

In den dreißiger Jahren begeisterte sich Púschkin sichtlich für die künstlerische Prosa. In seinem Kopfe entstehen Plan auf Plan, und er nimmt bald den einen, bald den anderen in Angriff, leider ohne diese Arbeiten zu vollenden. Einige skizzenhafte Entwürfe gestatten uns, die soziale und künstlerische Bedeutung dieser Pläne zu erraten: „Bruchstücke eines Romans in Briefen" (1829—1830) — der stilvolle Briefwechsel zweier Freundinnen und zweier Freunde mit farbiger Schilderung des hauptstädtischen und gutsherrlichen Adels, dessen Lebensweise und geistigen Interessen. — Das Fragment „Die Gäste kamen im Landhaus zusammen" (1831—1832) entwirft uns ein Bild von der großstädtischen Gesellschaft („dem verdammten aristokratischen Kreise"); desgleichen der aus dem Jahre 1831 stammende Entwurf „In Kolomna an der Ecke des kleinen Platzes". — Großzügig geplant war der durch den Engländer Bulwer angeregte Roman „Der russische Pelham" (1835). Der breite und elastische Rahmen sollte in sich eine Unmenge typischer Erscheinungen aus dem Leben der gebildeten Gesellschaft aufnehmen (im Programm sind u. a. Gribojédow, Kozlów, Fürst Schachowskój, die Dekabristen und Künstler genannt). Offenbar sollte dieser Roman ein „Jewgénij Onégin" in Prosa werden. Zu den unvollendet gebliebenen Werken gehören schließlich die „Ägyptischen Nächte" (1835). Für die Kleopatra-Anekdote interessierte sich der Dichter schon 1824—1825. In den dreißiger Jahren beabsichtigte Púschkin, einen Stoff aus der Zeit Neros zu bearbeiten, zog es aber vor, das Thema Kleopatra in eine russische Erzählung umzuwandeln. Er führt uns die Petersburger Gesellschaft, den Dichter Tschárskij (mit autobiographischen Zügen) und einen italienischen Improvisator vor Augen. Das Problem des Dichters in der Gesellschaft und der Prozeß des künstlerischen Schaffens sind an und für sich außerordentlich bedeutsame Themen. Tschárskij weist den Improvisator auch darauf hin. „Der Dichter hat die Gegenstände





Alexander Sergejewitsch Puschkin.
Gemälde von W. A. Tropinin, Moskau, Tretjakow-Galerie.



seiner Lieder selbst auszuwählen, die Menge hat kein Recht, ihn zu lenken" („Dichter und Pöbel"). Doch schwebten dem Dichter auch noch andere Ideen vor, die aus dem Vergleich der antiken Welt, der Welt starker Leidenschaften und heroischer Menschen, mit der neuen Welt, der Welt verzärtelter und halber Menschen, hervorgingen.

In stilistischer Hinsicht ist die von mir behandelte Belletristik Púschkins bei weitem nicht gleichartig. Der Schwingungsbereich der künstlerischen Sympathien Púschkins war stets ein sehr großer: er war weder für irgendeine Gattung noch für irgendeinen Stil voreingenommen; er stand über den Sekten des Parnaß. Ja, Púschkin wußte sogar an jedem Stil und an jeder Gattung etwas Gutes zu finden; indem er sie von veralteter Konvention befreite, machte er sich ihre Methoden gern zunutze. Púschkin hat sowohl im abenteuerlichen als auch im sentimentalen und romantischen Stil geschrieben. Indem er Stil und Gattung vereinfachte, sie „herabminderte", veredelte er sie zugleich. Über allem dominiert sein literarischer Geschmack: alles wurde den strengen Prinzipien des Künstlerischen unterworfen. Púschkin hatte seinen eigenen künstlerischen Stil. Er kämpfte gegen jene Konventionalität, die er als künstlerischen Mangel empfand und die seiner Meinung nach den Eintritt des künstlerischen Realismus in seine Rechte hinderte. Dies war die nächstliegendste Aufgabe der literarischen Bewegung. Púschkin sah deutlich sein Ziel vor sich und strebte bewußt darauf zu. „Borís Godunów" und „Die Hauptmannstochter", „Jewgénij Onégin" und die Belletristik waren die Gipfel des künstlerischen Realismus, wie er im Gesamtprozeß der literarischen Entwicklung unter Púschkins Feder entstand. Es ist bemerkenswert, daß schon Belínskij in seinen „Literarischen



104. Ländliches Fest bei Moskau um 1830.



Träumereien" (1834) von einer Púschkin-Periode, von „der Zeit der Hochblüte unserer Literatur" sprach. Der Literaturhistoriker wird sich mit dieser Schlußfolgerung einverstanden erklären können, soweit von der zweiten Periode die Rede ist. Das Problem des künstlerischen Realismus war theoretisch wie schöpferisch als eine Synthese der großen Stile, die bis dahin in der russischen Literatur geherrscht hatten, gelöst. Hier hatte Púschkin eine führende Rolle gespielt. „Púschkins übermäßiger Einfluß", schrieb Belínskij, „rührte daher, daß er im vollen Sinne des Wortes ein Sohn seiner Zeit war, mit seinem Vaterland gleichen Schritt hielt und dessen geistige Entwicklung vertrat".

X. WECHSELWIRKUNG UND SYNTHESE.

Im literarischen Leben der zweiten Periode kann man drei Kulturschichten unterscheiden, die als soziale Achse ihre eigenen Klassengruppierungen besitzen und in der Oberlage eine nichtadlige Zwischenschicht aufweisen: die schreib- und leseunkundige Bauernschaft mit der mündlichen Poesie, das Kleinbürgertum mit dem handschriftlichen und gedruckten Buch (hierin begreife ich auch die aus der Bauernschaft und dem Kleinbürgertum hervorgegangenen Dichter mit ein) und der von einer nichtadeligen Schicht durchsetzte Adel. Jede dieser Gruppen lebte ihr eigenes kulturelles und literarisches Leben. Das Schema sieht folgendermaßen aus:

	Hauptsächlich Bauerntum.	Hauptsächlich Kleinbürgertum.	Nichtadel.	Adel.	
ZWEITE PERIODE	Mündliche Dichtung: religiöse Dichtung (Lieder der Raskóljniki und Sektierer mit einbegriffen);	Altrussisches Schrifttum. Literarische Bearbeitung mündlicher Dichtung. Abenteuerroman.		Klassizismus. Sentimentalismus. Maçonismus.	Erstes Stadium
	historisches Lied (Soldatenlied mit einbegriffen); Märchen; lyrisches Lied; „Tschastúschki"; Volksdrama.	Genrehafte Belletristik. Dichter aus der Bauernschaft und dem Kleinbürgertum.	Belletristik der Nichtadeligen („Raznotschíntzy").	Romantik. Künstlerischer Realismus.	Zweites Stadium

Die mündliche Dichtung zeigt trotz vorherrschender Tradition kraftvolle Bewegtheit nicht nur in horizontaler, sondern auch in vertikaler Richtung. Das historische Lied bereicherte sich in Fortsetzung seiner horizontalen Entwicklung durch neue Stoffe, die es hauptsächlich dem Soldatenleben entnahm. In der Lyrik formt sich die „Tschastúschka" (das Schnaderhüpfl) heraus. Andrerseits fand ein Prozeß vertikaler Wechselwirkung statt: erstens nimmt das traditionelle geistliche Gedicht, sofern die Bauernmasse ins Schisma und Sektierertum hineingezogen wurde, neue religiöse Motive in sich auf; zweitens macht in Berührung mit dem städtischen Lied die mündliche Lyrik sich den Romanzenstil zu eigen, und endlich entsteht unter dem Einfluß theatralischer Schauspiele das Volksdrama mit mündlichem Libretto.

Die kleinbürgerliche Literatur entwickelte in horizontaler Richtung weiterhin die aus der ersten Periode überlieferten Gattungen und literarischen Denkmäler. Dadurch, daß die von demokratischen Schriftstellern geschaffene kleinbürgerliche Literatur eine Zwischenstellung zwischen der mündlichen Dichtung und den literarischen Spitzen andrerseits einnahm, konnte sie erstens die mündliche Lyrik (in den Liederbüchern) und die Geschichtsstoffe (Tschulkóws „Russische Märchen") für sich ausnutzen; zweitens pflegte sie nach alten und neuen Vorbildern, die erstmals in den Oberschichten der Literatur auftauchten, die abenteuerliche Belletristik; drittens steht die genrehafte Belletristik der Kleinbürger mit den literarischen Erscheinungen der Oberschicht in Zusammenhang; und endlich nahmen die aus der Bauernschaft und dem Kleinbürgertum hervorgegangenen Dichter, von Slepúschkin bis Koljtzów, in ihrem gesamten Schaffen nicht nur die Volksdichtung zum Ausgangspunkt, sondern suchten gewisse Dichter der Adelsliteratur (Dmítrijew, Žukówskij, Krylów, Púschkin) nachzuahmen.

Das Schaffen der Nichtadeligen („Raznotschíntzy") waren wir berechtigt, nach der Psychologie der Autoren und nach seiner Thematik als besondere Gruppe auszusondern, doch steht es in stilistischer Hinsicht in Abhängigkeit von der Adelsliteratur, hauptsächlich von der Romantik und dem künstlerischen Realismus.

Der Adel machte in Gestalt seiner Intelligenz eine stürmische Blütezeit durch. Dementsprechend stellte die Literatur der herrschenden Klasse ein sehr kompliziertes Bild dar. Wir beobachten hier die Ablösung mehrerer Stile, zugleich Stadien kulturellen Wachstums: Klassizismus, Sentimentalismus, Maçonismus, Romantik und künstlerischer Realismus. Die ersten drei Stile gehören in chronologischer Hinsicht hauptsächlich zum ersten Stadium der zweiten Periode, während die Romantik und der künstlerische Realismus in die zwanziger und dreißiger Jahre fallen. Durch die vereinten Bemühungen des Sentimentalismus, der Romantik und des künstlerischen Realismus wurde eine neue Poetik geschaffen, deren Prinzipien auch für die nachfolgende Periode in Kraft blieb. Es entwickelten sich und erhielten ihr künstlerisches Gepräge alle Hauptgattungen der Literatur: die Lyrik, die Tragödie, die Komödie, das epische Gedicht, der historische und der Gesellschaftsroman. Der Vers, der in dem ersten Stadium der zweiten Periode sichtlich vorherrschte, teilt sich seit den dreißiger Jahren mit der künstlerischen Prosa in die Herrschaft: es ist dies die Blütezeit der Prosaerzählung. Die literarische Sprache wird in der Epoche Karamzíns und Púschkins ebenfalls tiefschürfend reformiert. Indem die Adelsstile der russischen Literatur sich innerhalb ihrer Grenzen entwickelten, befanden sie sich zugleich in ständiger Wechselwirkung mit den anderen literarischen Schichten. Die Adelsliteratur hat den zwei ersten Schichten nicht nur etwas gegeben, sondern auch selbst vieles von ihnen übernommen. Die adeligen Schriftsteller legten für das literarische Altertum unzweifelhaftes Interesse an den Tag. Die Entdeckung und Herausgabe der „Mär von der Heerfahrt Ígors" machte auf die literarischen Kreise den denkbar stärksten Eindruck. Die Schriftsteller reagierten in dieser oder jener Form auf die Stimme des von den Toten auferstandenen Sängers. Der Eindruck der „Mär" verschmolz mit dem Eindruck der „Altrussischen Gedichte" des Kírscha Daníłow. Die Veröffentlichung der letzteren war gleichfalls literarisches Ereignis. Die obersten Schichten kamen im Laufe der zweiten Periode ständig mit der mündlichen Dichtung in Berührung. Es gibt keinen einzigen Adelsstil, der nicht mehr oder weniger aus der mündlichen Dichtung des „Volkes" Wertvolles geschöpft hätte. Zwei Schriftsteller der dreißiger Jahre traten als Virtuosen der folkloristischen Stilisierung ganz besonders hervor, A. Weltman und W. I. Dalj (Pseudonym Kazák Lugánskij). Zu erwähnen ist noch P. P. Jerschóws 1834 erschienenes Märchen „Konëk Gorbunók" („Buckelpferdchen"). So sehen wir,



wie die mündliche Dichtung buchstäblich alle Literaturschichten von unten her durchsetzte und befruchtete. Diese bemerkenswerte Erscheinung hängt mit Historizismus und Volkstum zusammen.

Eine künstlerische Synthese der ganzen literarischen Entwicklung war Púschkins Schaffen, der Gipfelpunkt der Adelskultur. Der geniale Dichter, der auch nicht einen Augenblick seine außergewöhnliche Selbständigkeit einbüßte, erlebte mit feinem und tiefem Empfinden den gesamten Ablauf des zeitgenössischen Lebens und der Literatur seiner Zeit. Dem stets lichten und harmonischen, ja gewissermaßen sonnigen Púschkin lag alles Mystische und Nebelhafte fern. Dichterischer Realismus und vergeistigtes irdisches Wesen waren die Grundeigenschaften seiner Seele. Er ließ sich durch keinerlei Dogma, durch keinerlei literarischen Stil endgültig besiegen. Erzogen an der Literatur des 18. Jahrhunderts, war er dem französischen Klassizismus in vielem zu Danke verpflichtet, ließ aber für sich nur das gelten, was er als „wahren", reinen Klassizismus bezeichnete. Die Metaphysik der Romantik und die Extravaganzen der „rasenden" Literatur gingen an ihm spurlos vorüber, ja wurden von ihm geradezu verurteilt, doch suchte er über den Byronismus und die Romantik des Volkstums zur „wahren Romantik" zu gelangen. Sein reifes Schaffen stand unter dem Zeichen des künstlerischen Realismus. Die literarische Gärung, die schon über ein Jahrhundert dauerte, kam in Púschkin zum Abschluß: er ordnete das Chaos, verhalf den im Widerstreit liegenden Elementen zur harmonischen Synthese.

Púschkin war sich darüber vollständig klar, daß er dem Adel entstammte. Er zählte sich zum mittleren Adel, den er der neuen Aristokratie, der vornehmen Welt, gegenüberstellte. An kultureller Bedeutung in Vergangenheit und Gegenwart stand dieser mittlere Adel über allen anderen Klassen. Nicht braucht Adelskultur aristokratisch isoliert zu sein, und die Stärke der Adelsliteratur liegt in ihrer ständigen Verbindung mit dem Schaffen der anderen Klassen. Púschkin selbst lebte intensiv für die Interessen der ganzen russischen Literatur und verhielt sich mit echt Mozartschem Wohlwollen zu vielen ihrer Erscheinungen. Die aus dem Kleinbürgertum und der Bauernschaft hervorgegangenen Schriftsteller, um schon gar nicht von der nichtadeligen Literatur zu sprechen, erfreuten sich stets seiner teilnahmevollen Beachtung. Natürlich blickte hierbei Púschkin mit Recht nicht nur auf Slepúschkin, Orlów und Bulgárin, sondern auch auf Polewój wie auf Menschen geringerer kultureller Bedeutung von oben herab. Von diesen hatte er nichts zu erhoffen. Anders verhielt es sich mit der Volksdichtung und dem altrussischen Schaffen. Mehr als sonst einer erkannte Púschkin die künstlerische Bedeutung des literarischen Altertums und seiner kulturellen Grundlagen.

Vor allem schätzte er die Sprache des Volkes. In enger Berührung mit der Bauernschaft (nicht nur durch seine Amme Arína Rodiónowna) studierte er als Künstler und als Ethnograph das dichterische Leben des Volkes und zeichnete selbst die aus lebendiger Quelle kommenden Lieder und Märchen auf. Er benutzte auch gedruckte Liederbücher; natürlich kannte er Kírscha Danílow. Die mündliche Lyrik bezauberte Púschkin durch die Schwermut, in der er etwas Nationales erblickte. Púschkin interessierte sich für die epischen Volkslieder, insbesondere für die Lieder Stepán Rázins. Die russischen Märchen entzückten ihn. Berühmt sind Púschkins in ihrer Art einzigen Märchen in Versform. Gleich allen anderen bevorzugte Púschkin die „Mär von der Heerfahrt Ígors", die Chroniken und die Heiligenleben. 1834 begann er rein wissenschaftliche Kommentare zur „Mär" zu schreiben. Sein Verhältnis zu den Chroniken hat Púschkin durch die Arbeit an den Urquellen zu „Boris Godunów" bezeugt. Die Tragödie als Ganzes zeugt von des Dichters erstaunlicher Vertiefung in das Kulturleben des moskowitischen Altrußlands. Zum „Borís Godunów" benutzte er auch die Heiligenleben. 1831 riet er Žukówskij, „die Lese-Menäen zu lesen, insbesondere die durch ihre Schlichtheit und Erfindungen herrlichen Legenden von den Kijewer Wundertätern". In den dreißiger Jahren vertiefte sich Púschkin in die Lektüre der Heiligenleben und der Evangelien. Religiöse Motive klingen in einigen Gedichten des Jahres 1836 an. In seine komplizierte Kulturformel bezog Púschkin die dichterischen und religiösen Prinzipien der altrussischen Kultur mit ein, indem er es für möglich hielt, sie mit der verfeinerten Bildung Europas synthetisch zu vereinen. Unter dem Aspekt der Kulturentwicklung betrachtet, ist Púschkin der künstlerische Reflex der Blütezeit der Adelskultur; unter der letzteren ver-

stehen wir hier nicht eine einfache Kopie der europäischen Zivilisation, sondern eine bewußte Synthese europäischer und altrussischer Prinzipien. Die Selbstbestimmung der russischen Literatur erfolgte hauptsächlich durch Púschkin. Sein geniales Schaffen vereinte so synthetisch die kulturellen und literarischen Elemente der Epoche. Hierin liegt seine große historische Bedeutung.

Die zweite Kulturepoche steht somit unter dem Zeichen des Europäismus. Die führende Klasse ist der Adel. Das Schema der Kulturdialektik sieht folgendermaßen aus: altrussische Kultur — These, Europäismus — Antithese, Adelskultur — Synthese. Die Lebensprobleme waren Gegenstand sowohl historischer Erkenntnis als auch philosophischer Sinngebung (die höchste Ideologie war die Philosophie, im besonderen die Geschichtsphilosophie). Es wurde anerkannt, daß nur eine solche Kultur Bestand haben und „volkstümlich" sein könne, die mit der Vergangenheit des Volkes verknüpft ist und ihre Wurzeln im Boden des „Volkstums" hat. In den vierziger Jahren konnte der Adel nicht ohne Stolz seine eigene ausgeprägte Kultur aufweisen. Diese war für das damalige Rußland höchst bedeutend. Ein bestimmter Zyklus kulturellen und literarischen Lebens war damit abgeschlossen. Wir treten in den Kreislauf der dritten Kulturepoche.

Viertes Kapitel.

Dritte Kulturepoche.

DRITTE PERIODE DER NEUEN RUSSISCHEN LITERATUR.

(An der Grenze zweier Kulturen.)

I. DIE SOZIALEN UND KULTURELLEN VORAUSSETZUNGEN.

Die dritte Kulturepoche kann man mit den vierziger Jahren des 19. Jahrhunderts beginnen lassen; sie dauert bis in die Gegenwart und zerfällt in zwei Perioden; die zweite beginnt mit den neunziger Jahren. Die erste Periode der dritten Kulturepoche ist zugleich die dritte der neuen russischen Literatur; die zweite Periode kann man als die Periode der neusten russischen Literatur bezeichnen. Die dritte Periode der neuen Literatur zerfällt ihrerseits in zwei Stadien: die sechziger Jahre bilden die trennende Grenze. Ebenso kann man auch in der vierten Periode zwei Stadien: das bis zur Revolution von 1917 und das darauf folgende unterscheiden. Das Merkmal der dritten Kulturepoche besteht in der Herausbildung eines neuen Kulturtyps. Das Bedürfnis, eine Kultur demokratischen Typs zu schaffen, war herangereift. Dies bedingte das wirtschaftliche und soziale Leben.

Schon in den dreißiger Jahren begann der wirtschaftliche Verfall des Adels. Die Leibeigenenwirtschaft brachte Verluste mit sich. So war sie bereits dem Tode verfallen, bevor sie rechtlich am 19. Februar 1861 abgeschafft wurde. Trotz aller ihrer Mängel war die Bauernreform ein geschichtliches Ereignis größter Tragweite. Die soziale Struktur des Landes veränderte sich wesentlich. Der Kapitalismus machte ungeheure Fortschritte. Der feudale Staat entwickelte sich immer mehr zu einem bürgerlichen. Der Adel selbst trat zum Teil in die Reihen der industriellen Bourgeoisie. Diese Klasse wuchs schnell und entfaltete sich auch kulturell merklich. Erst die Revolution von 1917 unterbrach jäh den siegreichen Vormarsch. Adel wie Handels- und Industriebourgeoisie hörten auf, eine eigene Gesellschaftsklasse zu sein. Wirtschaftlich stand dem Adel die Bauernschaft, dem Bürgertum die Arbeiterklasse gegenüber. Die letztere war bis in die achtziger Jahre noch keine organisierte gesellschaftliche Macht und wurde durch das Bauerntum ins Hintertreffen gestellt. Befreit von den Fesseln der Leibeigenschaft, wurde das Bauerntum stärker als früher aktiver Teilnehmer am öffentlichen Leben. Es stieg auch die Bedeutung jener demokratischen kleinbürgerlichen Gesellschaftsschichten, die zwischen Adel und Bürgertum einerseits und Bauerntum andererseits lagern.



Die „Unterschichten" des Volkes, jetzt im Aufsteigen begriffen, entfalteten sich, was besonders in ihrem literarischen Leben zutage trat. Der beste Teil der Adelsintelligenz hatte als Folge ihrer Entwurzelung das bedrückende Gefühl des Unbefriedigtseins und verlor den Glauben an die Berechtigung der eigenen Kultur. Die demokratische Intelligenz, die „Raznotschíntzy", standen der Bauernschaft sympathisch gegenüber und setzten sich den Dienst am Volke zum Lebensziel, da von dessen Lage auch ihr eigenes soziales Sein abhänge. Seine Forderung nach neuen Kulturformen suchte der „Raznotschínetz", der sich kraft seines Klasseninstinkts gegen die Herrenkultur ablehnend verhielt, auch bewußt zu begründen. Das Problem der demokratischen Kultur wurde zum Hauptinhalt der Epoche.

Wir sehen vor allem den Idealismus und den Realismus in einem Kampf miteinander begriffen. Und zwar charakterisiert der Idealismus mehr den Adligen, der Realismus indes den „Raznotschínetz". Die idealistische Philosophie der zwanziger und dreißiger Jahre behält ihre Bedeutung auch bei den sogenannten Slawophilen, die den deutschen Idealismus Hegels mit der Mystik des rechtgläubigen Ostens verbanden. Der Idealismus erreichte in der Philosophie Wladímir Solowjëws seinen Höhepunkt. Doch gewann der wissenschaftlich-philosophische Realismus merkliches Übergewicht. Zu ihm neigten einstige Idealisten, so Belínskij und Wl. Odójewskij. Hérzen ist schon in den vierziger Jahren ein typischer Vertreter der realistischen Weltanschauung. Die Demokraten der sechziger Jahre, vornehmlich „Raznotschíntzy", die sich „denkende Realisten" oder „Nihilisten" nannten, spitzen den Realismus in der Richtung zum naturwissenschaftlichen Materialismus zu. Ihre Vorbilder waren: Feuerbach, Auguste Comte, Karl Vogt, Ludwig Büchner, Moleschott u. a. Als Theoretiker trat N. G. Tschernyschéwskij auf, der Verfasser des „Anthropologischen Prinzips in der Philosophie"; Písarew popularisierte mit Feuereifer die Ideen der „denkenden Realisten". Diese nahmen den Kampf gegen alle Erscheinungsformen des Irrationalen, gegen jegliche Mystik, Romantik und — Religion auf. Materialismus und Anthropologie bewahrten auch im folgenden Jahrzehnt ihre Kraft: die Anthropologie liegt der Weltanschauung eines Pëtr L. Lawrów zugrunde, während die Biologie in der Form des Darwinismus N. K. Michajlówskijs Weltauffassung wesentlich bedingt hat. Lawrów und Michajlówskij haben den naturwissenschaftlichen Materialismus wesentlich verbessert, indem sie die Bedeutung der Geschichte, der Philosophie und der Soziologie verfochten. Als konkrete Aufgaben erhoben sich zwei bedeutende Probleme: das der Persönlichkeit und das der sozialen Ordnung.

Das Persönlichkeitsproblem mündete zwangsläufig in das soziale, in das der neuen Kultur ein. Vor allem mußte man sich mit dem Westen und dessen Kultur auseinandersetzen. Das aber bedeutete eine Umwertung auch der Adelskultur. Jene Ursprünglichkeit, durch die das Suchen der zweiten Epoche seine Färbung erhielt, liegt dem Slawophilentum („slawjanofíljstwo") zugrunde. Entsprungen dem gutsherrlichen Lebensgefüge, ist es tief im Volksleben und in der Geschichte verwurzelt. Die „Petersburger" Geschichtsepoche verneinend, orientierten sich die Slawophilen nach der Moskauer Periode und dem rechtgläubigen Osten. Der westlichen Zivilisation stellten sie die altrussische Kultur und somit zu einem gewissen Teil die Kultur des „Volkes", des Bauerntums entgegen. Der Slawophile verfocht Rechtgläubigkeit, Autokratie und Volkheit, d. h. die offiziellen Lebensgrundsätze, aber mit wesentlichen Vorbehalten: Orthodoxie, jedoch verbunden mit Gewissensfreiheit, Autokratie, jedoch unter Wahrung der „öffentlichen Volksmeinung", die Volkheit mußte endlich in der selbständigen Entwicklung wie in der Anerkennung der moralischen Autorität des „Volkes", dieses Trägers der höchsten Wahrheit und der Gemeinschaftsideale, zum Ausdruck kommen. Die Slawophilen waren Demokraten besonderer Art. In ihrer Entwicklung hatten sie mehrere Stadien durchzumachen; eines der interessantesten war das sogenannte „Schollentum".

Die Gegner der Slawophilen waren die Westler („západniki"). Sie orientierten sich außer nach dem Westen nach der Zukunft, statt nach der Vergangenheit. Das Westlertum war von Anfang an durch zwei Richtungen: die liberale und die sozialistische, vertreten. Der letzteren kommt die größere Bedeutung zu. Der utopische Sozialismus war in Rußland schon seit den dreißiger Jahren bekannt. In den ersten Zeiten, in den Kreisen der Adelsintelligenz (Hérzen und Ogarëw), war ihm vornehmlich die Form des Saint-Simonismus eigen. Schon in den vierziger Jahren demokratisierte er sich (was z. B. an der Zusammensetzung des Zirkels der Petraschéwtzen ersichtlich), und den beherrschenden Platz nahm der Fourierismus ein. Der Sozialismus wurde allmählich wissenschaftlicher und aktiver. In den vierziger Jahren kannte man in Rußland bereits Karl Marx. Sein Einfluß begann sich dann in den siebziger und achtziger Jahren bemerkbar zu machen. Doch sein Triumph fiel erst in die zweite Periode der dritten Kulturepoche. Jedenfalls spielte aber der Sozialismus bereits in der dritten Periode eine führende Rolle. Der Sozialismus mußte als mit einer großen Kulturmacht mit dem Christentum rechnen, das in der ersten Kulturepoche noch alles be-



stimmt hatte und in der zweiten und dritten Epoche immer noch sehr einflußreich war. Schroff und unumwunden erhob sich die Frage: Sozialismus oder Christentum? Zwar hielten einige (z. B. der christliche Sozialismus der Kirýllo-Mefódiewschen Gesellschaft) eine Versöhnung für möglich. Aber das Problem drängte nach fester Entscheidung. Die Autorität der Religion sah sich durch den naturwissenschaftlichen und philosophischen Materialismus untergraben. Der Sozialismus seinerseits griff die sozialen Lehren des Christentums an. Wesentlich bedeutungsvoll für die Erfolge des Sozialismus war es, daß die soziologische Wissenschaft sich der Probleme des Sozialismus bemächtigte. Schon in den vierziger Jahren gab es in Rußland Anhänger von Auguste Comte. In den sechziger Jahren popularisierte Písarew eifrig dessen Ideen. Neben der Naturwissenschaft und Spencers synthetischer Philosophie wurde die Soziologie zu einer wichtigen Disziplin. In den siebziger Jahren wurde sie in Rußland hauptsächlich von Lawrów und Michajlówskij ausgebildet (die sogenannte subjektive Schule der russischen Soziologie). Sie leitete sich aus dem Bewußtsein des denkenden Subjekts, nicht jedoch, wie der Marxismus lehrt, aus den objektiven Gesetzen des gesellschaftlichen Seins ab. Sie suchte die sozialistischen Ideale wissenschaftlich zu begründen. Der russische Sozialismus verwandelte sich ins „Naródnitschestwo", ins Volkstümlertum, eine machtvolle Bewegung, die bald die Formen eines zu Kulturzwecken „Ins-Volk-Gehens" (Lawristen) annahm, bald eine Vorbereitung der Volksrevolution (Bakunisten) war. Auch Michajlówskijs Lehre gehört hierher.

Die kleinbürgerliche, sich auf das Bauerntum stützende Demokratie nahm eine führende Stellung im Kulturleben ein, und der Schöpfungsprozeß einer neuen Kultur vollzog sich nach folgendem Schema: Adelskultur (schon kompliziert durch die Elemente der bürgerlich-kapitalistischen Kultur) — These, Bauernkultur (wie sie sich die Ideologen des „naródnitschestwo" dachten) — Antithese, während die Synthese theoretisch in Gestalt einer demokratischen Kultur gekennzeichnet war. Der Sozialismus wird die Kultur der Zukunft aufbauen. Eine reale synthetische Kultur demokratischen Typs hat die dritte Periode noch nicht geschaffen. Ganz an ihrem Ende hätten denkende Menschen mit vollem Recht Hérzens Worte wiederholen können, die er am Anfang der Periode (1843) ausgesprochen: „Wir leben an der Grenzscheide zweier Welten." Ja, Rußland lebte noch an der Grenze zweier Kulturen. Hierin besteht die Tragik und das außerordentlich Interessante dieser Periode. Wie wir sahen, waren damals drei Probleme akut: Rußland und der Westen, Christentum und Sozialismus, Bauerntum („Volk") und demokratische Kultur der Zukunft.

II. DIE MÜNDLICHE DICHTUNG.

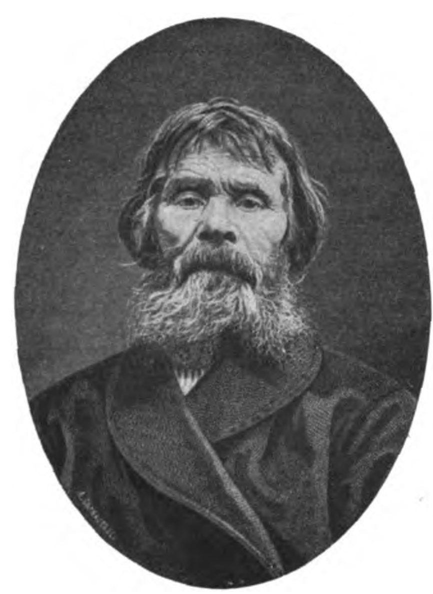
Das Volk, das Bauerntum, stand im Mittelpunkt des öffentlichen Interesses. Die mündlich überlieferte Dichtung wurde in verstärktem Maße gesammelt und erforscht.

Die wertvollsten von Pëtr Kiréjewskij gesammelten Materialien („Die Bettelpilger", „Lieder" und „Weißrussische Lieder") wurden damals veröffentlicht, umfangreiche Sammelwerke von Bylinen und Märchen von mehreren dazu vorgebildeten Männern (Rýbnikow, Hilferding, Afanásjew, Bársow) zusammengestellt. Während der dritten Periode sehen wir mehrere wissenschaftliche Schulen, die mit der Entwicklung der europäischen Wissenschaft im Zusammenhang standen, einander ablösen. So steht F. I. Buslájew an der Spitze der Grimmschen mythologischen Schule, der auch Afanásjew, der Verfasser des hervorragenden Werkes „Die poetischen Anschauungen der Slawen über die Natur" (3 Bände, 1865—1869), angehörte, zur Benfeyschen Schule zählten Pýpin, Tichonráwow, Alexander Weselówskij und zur historischen Leoníd Májkow, Kwaschnin-Samárin, Chalánskij, Pýpin, Tichonráwow, Alexander Weselówskij. Alle grundlegenden Schlußfolgerungen der russischen Wissenschaft über die Folklore wurden gerade an der Hand jenes Materials gezogen, das im Laufe der dritten Periode veröffentlicht wurde.

Es ergab sich ein Bild mit erstaunlich grellen Farben. Vor allem ein außergewöhnlich reichhaltiges Material. Begrenzt wurde das mündliche Schaffen auch selbständig fortentwickelt. Wir wollen nun die mündliche Dichtung im allgemeinen Überblick betrachten.

Die Aufzeichnungen des Heldenepos stammen aus den verschiedensten Gegenden Rußlands, hauptsächlich aber aus den nördlichen Bezirken, wo die alten Skomoróchi einen Zufluchtsort gefunden hatten. Im Olónetzker Gebiet ist nach Hilferding die epische Überlieferung lebendig wie ein „sprudelnder Quell".




105. Trofím Rjabínin.

Dort wurden über dreihundert Bylínen aufgezeichnet, die rund 40 Stoffgebiete umfassen. Als Wahrer und Verbreiter dieser Schätze erwies sich hauptsächlich der lese- und schreibunkundige Bauer, der von den Kulturzentren weit entfernt lebte. „Hier", sagt Hilferding, „konnten in voller Stärke die Elementarkräfte erhalten bleiben, die eine unumgängliche Vorbedingung für die Erhaltung der epischen Dichtung sind: Treue gegen das Alte und Glaube an das Wunderbare." Es versteht sich, daß trotz ihres hervorragenden Gedächtnisses mancher dieser bäuerlichen Rhapsoden (es wurden z. B. über 5000 Verse aus dem Munde des Bauern Trofím Rjabínin aufgezeichnet) keiner von ihnen das Heldenepos in seinem vollen Umfange aufbewahrt hat. Als Ganzes genommen, erinnert nach Wséwolod Miller das mündlich überlieferte Heldenepos an eine großartige Ruine mit Anbauten und Überbauten aus verschiedenen Zeiten. Man kann im Epos eine Reihe historischer Schichtungen unterscheiden: solche des Kíjewer, Nówgoroder und Moskauer Altrußlands, der Tatarenzeit und des Kosakentums, des Orients und des Okzidents. Und das Bauerntum, im besonderen jenes des Gouvernements Olónetz, verlieh dem mündlich überlieferten Heldenepos eigenes Gepräge. Unter den bäuerlichen Rhapsoden befanden sich einige sehr talentierte Sänger (Trofím Rjabínin, Schtschegolënok, Kalínin, Kasjánow): das Studium ihres Schöpfertums zeigt, daß die Persönlichkeit des Sängers, seine soziale Lage, seine Weltanschauung (z. B. Frömmigkeit) und sein künstlerischer Geschmack zum Ausdruck kommen. Hier und da blinken in den Bylínen Züge der nordrussischen Natur und des nordrussischen Lebens auf. In Hilferdings Sammelwerk befindet sich eine Bylíne, deren Vorwurf mit dem Olónetzker Gebiet verknüpft ist: es ist dies das alte Lied vom Ráchta Ragnóserskij, dem Bauernhünen jener Gegend, der in Gegenwart des Moskauer Fürsten den heidnischen Ritter besiegte. An historischen Liedern ist die dritte Periode nicht reich. Die Gattung war schon im Absterben begriffen. Doch waren einige Soldatenlieder vom russisch-türkischen Krieg, vom Kaiser Alexander II. und insbesondere von dessen Tode in Umlauf. Dagegen zahlreich sind die Märchen. Afanásjews umfangreiches Sammelwerk (8 Lieferungen, 1855—1863) enthält verschiedene Arten von Märchen: wir finden hier das Tierepos wie auch Märchen mythologischen Charakters, genrehafte Märchen wie auch solche literarischen Ursprungs. Afanásjews Sammelwerk ist sogar im fernen Ausland bekannt geworden. Mit ihm begann die Erforschung des russischen Märchens. Afanásjew selber machte den Anfang. Den Zweck seiner Veröffentlichung erblickte er darin, „die Ähnlichkeit der Märchen und Legenden bei den verschiedenen Völkern zu erklären, auf ihre wissenschaftliche und dichterische Bedeutung hinzuweisen und Musterbeispiele der russischen Volksmärchen zu geben". Und so enthalten die Anmerkungen einen umfangreichen wissenschaftlichen Apparat. Die Märchen waren das Hauptmaterial für sein dreibändiges Werk: „Die poetischen Anschauungen der Slawen über die Natur. Versuch einer vergleichenden Erforschung der slawischen Überlieferungen und des Volksglaubens, im Zusammenhang mit den mythischen Sagen anderer verwandter Völker." Alle Kommentare sind im Geiste der mythologischen Schule gehalten und in diesem Sinne veraltet, doch in tatsächlicher Hinsicht bewahrten sie bis auf den heutigen Tag ihre Bedeutung. Der Glaube des Volkes, der sich im Sagen- wie im Märchenepos widerspiegelt, bildet den Hauptinhalt der mündlich überlieferten Legenden und geistlichen Gedichte. Eine Legendensammlung gab erstmals 1860 derselbe Afanásjew mit Kommentar heraus, während geistliche Gedichte nach den Materialien von Pëtr Kiréjewskij 1861—1864 (6 Lieferungen) unter der Redaktion von P. Bessónow veröffentlicht wurden („Káliki perechóžyje"). Große Veränderungen erfolgten seit der zweiten Periode nicht mehr. Die religiös-dichterischen Anschauungen des russischen Bauern erwiesen sich nach wie vor als eine seltsame Verknüpfung von Christen- und Heidentum. Neben den christlichen Festen hält das Volk auch die heidnischen ein, sei es auch nur in Gestalt der erhalten gebliebenen Spielhandlungen. Quacksalber und deren Beschwörungen bewahren in den Augen des Volkes noch gewisses Ansehen. Die Lyrik, die kultische wie auch die außerkultische, blieb nach Motiven und Form sehr mannigfaltig. Das Motiv der Erzählung vom Leid-Ungemach wiederholte sich in mündlicher Wiedergabe (aufgezeichnet durch Rýbnikow und Hilferding). Eine Bäuerin sang Hilferding als „schönes, altes Liedchen"

das serbische Lied von Jow und Mara vor, wie es von dem Dichter Schtscherbína übersetzt worden war. Das „Volk" hatte sich viele Lieder Merzljakóws, Délwigs, Koljtzóws, Tzygánows, Púschkins, Lérmontows und anderer Dichter zu eigen gemacht. Die „Tschastúschki" faßten in der Dichtung des Volkes fest Wurzeln. Schon in den vierziger Jahren sind sie in den nördlichen Gouvernements (Olónetz und Wólogda) aufgezeichnet worden. Es ist das noch vornehmlich die dörfliche „Tschastúschka".



106. Das Bauerngericht. Gemälde von J. W. Korówin.

Das mündlich überlieferte Volksdrama neigte zu weiterer Entwicklung. Mit Begeisterung fuhr man fort, die schon längst volkstümlich gewordenen Szenen aus dem „Zarj Maximilián" und „Dem Boot" zu spielen, wobei der Text verschiedene aus Büchern stammende Gedichte, so Lérmontows „Dämon", in sich aufnahm. In einem Brief vom 16. Januar 1853 berichtet Turgénew an S. T. Aksákow, wie die Fabrikleute ihm „irgendein von ihnen selber verfaßtes Räuberdrama" vorgeführt hätten. Übrigens hätten, sagt er dann einschränkend, nicht die Fabrikleute selber das Drama verfaßt, sondern es sei „von irgendeinem vorbeiziehenden Soldaten hergebracht worden". Dostojéwskij beschreibt in den „Aufzeichnungen aus einem Totenhaus" (1861—1862) mit allen Einzelheiten eine Aufführung im Zuchthaus, wo das Stück „Filátka und Miróschka als Nebenbuhler", d. h. ein Gesangspiel P. Grigórjews II., und die Volksszene „Vielfraß Kedríl" gespielt wurden. Es bedarf keiner Erwähnung, daß der Hanswurst „Petrúschka" üppige Blütezeit erlebte.

Am Schluß unseres kurzen Überblicks ist noch zu vermerken, daß in einer ganzen Reihe von Werken — in Liedern, Märchen, Sprichwörtern, kleinen Stücken — Motive der Leibeigenschaft nachklingen. Werke dieser Art konnten natürlich auch früher entstehen, konnten aber infolge der Verhältnisse vor der Bauernbefreiung keine Verbreitung erlangen. Im Jahre 1861 kam die Leibeigenschaft zu Fall, und nun durfte das Bauerntum unbehindert erzählen, was es von seinen Herren hatte erdulden müssen. Hier waren sowohl Protest gegen die Rechtlosigkeit als auch Freiheitsdrang und Überzeugung von der eigenen Kraft spürbar. Hier und da erklingt hauptsächlich in den ukrainischen Liedern ein freudiger Widerhall von der Bauernbefreiung.

III. DIE VOLKSLITERATUR UND DIE KLEINBÜRGERLICHE LITERATUR.

Der wenig gebildete Leser des bäuerlichen und kleinbürgerlichen Milieus stellte an das Buch seine eigenen Ansprüche, und diesen wurde von altersher durch das „Volksbuch" und die „kleinbürgerliche Literatur" Rechnung getragen. Das Leben in seiner jetzigen Gestaltung bildete für die geistigen Bedürfnisse der demokratischen Bevölkerungsschichten einen Anreiz, und so bekam ihr literarisches Leben besonders seit den sechziger Jahren einen sehr intensiven

Charakter. Das Ergebnis war eine sehr umfangreiche Literatur, die mit einer nach Millionen zählenden Leserschar rechnete. In dieser Bücherflut lassen sich mehrere Strömungen unterscheiden, die selbstverständlich in der unmittelbarsten Weise sich an die entsprechenden Strömungen der zweiten Periode anschließen.

Da sind belletristische Werke, die auf die alte literarische Tradition zurückgreifen, die Märchen vom Königssohn Bowá und von Jeruslán Lázarewitsch, die Erzählungen vom Fránzel Venetzián, vom Mylord Georg, vom Guak oder der unumstößlichen Treue, die Geschichte des Wánjka Káin, vom „Lustigen Alten" usw. usw.

Es folgt das Schaffen der „Fries-" oder „Bastdruck"-Schriftsteller („frízowyj, lubótschnyj pisátelj"), der Nachfolger A. A. Orlóws. Fries-Schriftsteller, Fries-Literatur, Fries-Sprache sind technische Ausdrücke. Belínskij hat sie 1839 folgendermaßen erläutert: „In Moskau laufen die Verfasser solcher Bücher in Friesmänteln herum, rasieren und waschen sich nur Sonntags, schnupfen gern Tabak und stehen alle unter dem unmittelbaren Protektorat des Buchhändlers Lóginow, dem die russische Literatur gut die Hälfte der auf den Markt kommenden Werke verdankt." Neben Lóginow könnte man noch einige Namen von Bastdruck-Verlegern nennen: Scharápow, Jeroféjew, Abrámow, Morózow, Lúzin, Gubanów, Sýtin. In den vierziger Jahren druckte die Zeitschrift „Maják" („Der Leuchtturm", 1840—1845) gern Schriftsteller aus dem Volke, die sogenannten „mužitschkí" („Bäuerlein"). Manche Fries-Schriftsteller haben es unter ihren Lesern zu einem Namen gebracht, so W. F. Potápow, Míscha Jewstignéjew, Valentín Wólgin, I. Kassírow, N. Pastuchów. Diese Schriftsteller befassen sich erstens mit der Bearbeitung fremden literarischen Materials, indem sie es dem Verständnis und dem Geschmack ihrer wenig kultivierten Leser anpassen: sie bearbeiten nicht nur Bylínen und Märchen („Historie vom ruhmreichen und tapferen Iljá Múrometz und dem Räuber Solowéj", „Der unsterbliche Koschtschéj", „Vom Soldaten Jáschka" usw.), sondern auch die großen Werke bedeutender Schriftsteller (Žukówskijs, Gógoljs, Lérmontows, Turgénews usw.). Zweitens verfassen sie eigene Erzählungen und Romane aus dem zeitgenössischen wie auch aus dem geschichtlichen Leben; sie schreiben auch in Versen. Das Schaffen der Bastdruck-Schriftsteller trägt demokratischen Charakter. Ihre Lieblingsstile sind: der märchenhaft-abenteuerliche, der genrehaft-humoristische und der melodramatische. Bei offenkundig demokratischer Gesinnung erheben sich die Bastdruck-Schriftsteller im Grunde genommen nicht über den offiziellen Durchschnitt sozialer und politischer Anschauungen. Kulturell standen sie überhaupt nicht hoch.

Auf der Grenze zwischen den kleinbürgerlichen und den nichtadeligen Schriftstellern (den „Raznotschíntzy") steht der in seiner Art interessante Autor Iwán Timoféjewitsch Kókorew († 1853). Als Sohn des Volkes, in auswegloser Armut lebend, beschrieb er wahrheitsgetreu und traurig das Leben der städtischen Werktätigen (der Handwerker, kleinen Händler, des Hausgesindes, der Droschkenkutscher usw.). Die Erzählung



107. Markt mit gefrorenem Fleisch. Farbstich von J. G. G. Geißler.

„Sáwwuschka" (1852) hat ihn besonders bekannt gemacht. Die nach seinem Tode erfolgte Veröffentlichung seiner „Skizzen und Erzählungen" (1858, 3 Teile) veranlaßte Dobroljúbow, das bittere Leben des talentvollen Autodidakten lobend zu erwähnen.

Eine eigene Gruppe unter den Volks- und kleinbürgerlichen Schriftstellern bilden die Dichter Miljkéjew, Nikítin, Súrikow und Dróžžin. Der sibirische Dichter-Autodidakt Jewgénij Lukítsch Miljkéjew (geboren 1815, gestorben Mitte der vierziger Jahre) hat nur einen Band Gedichte 1842 veröffentlicht. Er besaß zweifelloses Talent. Doch eignet seine Gedichte starker Beigeschmack der Nachahmung. Nur Tjútschews Einfluß wurde für ihn selbständigeres Erlebnis. Der allgemeine Ton seiner Gedichte jedoch hat etwas von einer auf Stelzen einhergehenden Romantik oder von traditioneller Religiosität (u. a. viele Psalmennachdichtungen). Einen religiösen Vorwurf hat auch sein sibirisches Poem „Abalák" (über ein wundertätiges Muttergottesbild) zum Gegenstand. Iwán Sáwwitsch Nikítin (1824—1861) ist für die dritte Periode das, was für die zweite Koljtzów war, dessen Schaffen von ihm mit Begeisterung aufgenommen worden war. Die soziale Herkunft beider Dichter ist dieselbe: sie sind Kleinbürger ein und derselben Stadt Worónež. Doch besuchte Nikítin das geistliche Seminar (die sogenannte „Búrsa"), und der Kreis der literarischen Einflüsse, denen er ausgesetzt war, beschränkte sich nicht auf Koljtzów allein: es sind hier noch Púschkin, Lérmontow, Gógolj und Nekrásow zu nennen. Auch muß hier wie bei Koljtzów noch das volksdichterische Element erwähnt werden. Aber der talentierte Dichter-Kleinbürger besaß auch ein eigenes, originelles Antlitz mit wehmütig traurigen Zügen. Er „gab des Herzens Schmerz Gestalt durch Töne". Die „Herzensqualen" wurden nicht durch persönliche Unbill allein hervorgerufen, sondern auch durch Motive sozialer Art. Nikítins „kleinbürgerliche Lyra" wurde vor allem durch das Leid des Kleinbürger- und des Bauerntums in Schwingung versetzt. Das kleinbürgerliche Leben lieferte den Inhalt für den „Kulák" („Aufkäufer" 1858). Die sozialen Bedingungen des russischen Lebens bedrückte Nikítin überhaupt. Viele seiner Gedichte kann man als „Knechtslieder" (aber nicht als „knechtische" Lieder) bezeichnen: es sind Lieder eines protestierenden Knechtes. „Unter Foltern der Empörung schwieg die Knechtesseele", als aber „des neuen Lebens Morgenrot" zu dämmern begann, da wurden die „wehmütigen Lieder" abgelöst durch eine von staatsbürgerlichem Pathos gefärbte Lyrik. Elegien und Gedichte von der Art der sogenannten „Dúmy" sind die für die Lyrik Nikítins charakteristischsten Gattungen. Sein Stil hat viel von Lérmontow. Nikítin ist der kleinbürgerliche Lérmontow, wie Koljtzów der kleinbürgerliche Púschkin. Nikítin hat die trauererfüllte und ängstlich erregte Psychologie des Provinzkleinbürgertums zum Ausdruck gebracht, das durch die Morgenstrahlen eines neuen Lebens geweckt worden ist.

Bis zu einem gewissen Grade ein Schüler Nikítins ist Iwán Zachárowitsch Súrikow (1841—1880) aus einer Bauernschaft des Gouvernements Jarosláw, jedoch von Kind auf im kleinbürgerlichen Milieu Moskaus lebend, wo sein Vater einen Gemüseladen hatte. Später eröffnete auch Iwán Zachárowitsch selber eine Alteisen- und Lumpenhandlung. Er war im vollen Wortsinn Autodidakt. Sein Los war ein schweres, werktätiges Leben. 1863 erschienen seine



108. Walfang im Hafen von Reval, 13. April 1851.



109. Bauern sehen zum ersten Male die Eisenbahn. Gemälde von Wásilij Grigórjewitsch Perów (1868).

ersten Gedichte im Druck; der erste Sammelband kam 1870 heraus. Es läßt sich begreifen, daß Súrikow seine Gedichte „schmerzerfüllt" nannte, daß sie „Lieder der Qual" waren und daß das „Los der Armen" ihr beherrschendes Motiv bildet. Einige seiner Gedichte erinnern durch ihre Motive und Bilder als auch in melodischer Hinsicht an jene Koljtzóws, so z. B. das von Tschajkówskij vertonte Gedicht „Tráwuschka" („Gräslein"). Hier fühlt man den Atem der volkspoetischen Lyrik. Der Zusammenhang von Súrikows Schaffen mit der mündlich überlieferten Dichtung kam in seinen epischen Werken zum Ausdruck (drei Gedichte mit dem Motiv der Sadkó-Bylínen, das Poem „Das Weib des Recken oder der verbrecherische Fürst", „Die Hinrichtung des Stepán Rázin", „Die gewaltsame Eintreibung", „Der Verwegene", „Wasíljko"). Die Gedichte Súrikows erfreuten sich im Volke großer Beliebtheit. Um ihn herum scharten sich andere Dichterautodidakten (Derunów, Worónin, Grigórjew, Matwéj Kózyrew, Rodiónow, Razorënow, Kondrátjew, Tarúsin). Auf Súrikows Veranlassung organisierten sie einen literarischen Zirkel und gaben 1872 einen Sammelband ihrer Werke heraus. Das ist eine wichtige Tatsache, die davon zeugt, daß die Volksschriftsteller sich der sozialen Macht, die sie bildeten, bewußt wurden. Diese „Súrikowtzy" spielten auch noch in der nächsten Periode eine Rolle.

Mit Súrikow in Verbindung, wenn auch nicht unmittelbar seinem Zirkel angehörend, stand der heute noch lebende Dorfpoet Spiridón Dmítrijewitsch Dróžžin. Er wurde 1848 in dem Dorfe Nízowka (Gouvernement Twerj) geboren (jetzt heißt dieses Dorf Dróžžin). Armut trieb ihn von Stadt zu Stadt. Erst 1896 konnte er sich dauernd in seinem Heimatdorf, in seiner eigenen Hütte niederlassen und sein eigenes kleines Stück Land bearbeiten. Mit dem Schreiben hat Dróžžin 1865 begonnen, gedruckt wurden seine Arbeiten seit 1873. Ebenso wie viele andere aus dem einfachen Volke hervorgegangene Dichter stand er von Kind auf unter dem Einfluß der Lieder und Märchen; er „hat sogar selber, von wem er nur konnte, Volksmärchen, Legenden und Lieder aufgezeichnet", und später unterlag er dem Einfluß von Dichtern, die ihm dem Geiste nach mehr oder weniger nahestanden: Koljtzów, Nikítin, Súrikow, Nekrásow. Auch Lérmontow gewann er lieb. Dróžžin sang von seinem armseligen Wanderleben, vom „unglücklichen, unfreien Leben bei fremden Leuten". Doch das vorherrschende Thema seiner Poesie ist das Dorf mit seiner Arbeit, seinem Leid und seiner Freude. In ihr liegt viel „Kummer-Wehmut", aber auch viel lyrische Weichheit, sanfte Freude („Ackermanns Freude", „Die Ernte") und Naturbewunderung. Selten nur erklingt bei ihm ein Unterton des Protestes oder kommt der Sehnsuchtstraum vom künftigen Glück des Volks zum Durchbruch („Vorabend", 1883). Die erste große Bilanz seines Schaffens zog Dróžžin 1888 („Gedichte S. D. Dróžžins. 1866—1888"). Danach fuhr und fährt er fort zu schaffen. Seine Gedichte haben eine ungeheure Anzahl von Auflagen erlebt. 1923 erschien seine „Autobiographie mit einer Beilage ausgewählter Gedichte".

Die Volksdichter der dritten Periode setzten das schöpferische Werk ihrer unmittelbaren Vorgänger, der Dichter der zweiten Periode, fort. Slepúschkin, Koljtzów, Nikítin, Súrikow und Dróžžin — das ist eine fortlaufende Entwicklungsreihe. In dieser ganzen Reihe lassen sich, in verschiedenen Abschattierungen, gemeinsame Entwicklungszüge beobachten: als Schriftsteller-Autodidakten oder als Menschen mit sehr kärglicher Bildung vereinten sie in ihrem Schaffen das poetische Element der Volksmassen mit der Dichtung der kultivierteren Oberschichten. In ihren Werken war das Selbstbewußtsein der zu neuem Kulturleben erwachenden demokratischen Schichten zum Ausdruck gekommen. Der Grad der Bewußtheit und Organisiertheit wuchs, es vervollkommnete sich die Form, und es wurde ein eigener Stil herausgebildet. Die charakterisierten Schriftsteller waren die Vorläufer der Bauern- und Arbeiterdichter, die in der folgenden Periode die Vorposten der Literatur besetzten.

IV. DIE NICHTADELS-LITERATUR. F. M. Dostojéwskij.

In der zweiten Periode verlor sich noch der „Raznotschínetz" unter den Schriftstellern aus dem Adelsstande, obwohl wir auch dort schon die Möglichkeit hatten, eine Gruppe von Nichtadelswerken auszusondern. Jetzt ist, wie N. K. Michajlówskij sich ausdrückte, „der Raznotschínetz gekommen" und nahm im russischen Kultur- und Literaturleben nicht nur eine selbständige, sondern auch eine kämpferische Stellung ein. In der zweiten Periode befand sich der Raznotschínetz nicht selten in der Gefolgschaft der Adligen; jetzt beobachten wir die entgegengesetzte Erscheinung: die Adligen, insbesondere die Mitglieder des Kleinadels, schließen sich gern den Raznotschíntzy an. Oftmals nicht weniger gebildet als die Schriftsteller aus dem Adelsstande, standen die Raznotschíntzy auf dem vordersten Posten: auf ihrer Seite stand das Leben selbst mit seiner allgemeinen Neigung zur Demokratisierung. Tschernyschéwskij und Dobroljúbow spielten in der Journalistik und Kritik die führende Rolle. Innerhalb der schönen Literatur trat eine ganze Phalanx begabter Raznotschíntzy auf, die aus ihrer Ablehnung gegenüber vielem in der Adelsliteratur kein Hehl machten und ihren eigenen Schaffensstil herausbildeten. Ihr Schaffen war hauptsächlich mit dem Demokratismus und dem Naródnitschestwo der Intelligenz verknüpft.



110. Nikoláj Gawrílowitsch Tschernyschéwskij. Photographie (1888).

In der Entwicklung der Nichtadels-Literatur der dritten Periode kann man mehrere aufeinanderfolgende Stadien unterscheiden. Das erste fällt in die dreißiger und vierziger Jahre. Literarisch ist es mit dem Namen Gógoljs und der sogenannten naturalistischen Schule verknüpft; es bringt den sozialen Humanismus dieser Zeit zum Ausdruck, der seine höchste Erscheinungsform in Fouriers utopischem Sozialismus fand. Das Beobachtungsfeld ist die Stadt, hauptsächlich Petersburg, mit seiner Armenbevölkerung.

Die Gattung der genrehaften, sittenschildernden Skizzen begann unter dem Namen der „physiologischen Skizzen", die durch die Franzosen, insbesondere durch Balzac, inspiriert

waren, aufzublühen. Sehr typisch ist A. Baschútzkijs Werk „Unsere Landsleute, von Russen nach der Natur gezeichnet" (1841), das schon im Titel die französische Publikation „Les Français peints par eux-mêmes" nachahmt, und der von Nekrásow unter dem Titel „Physiologie Petersburgs" (1845) herausgegebene Almanach. Rein beschreibend, zuweilen geradezu in daguerreotypartigen Bildern jagen die physiologischen Skizzen keiner Fabel nach, sondern sind bestrebt, Porträts und Charakteristiken zu geben. Ihre Helden sind meistenteils niedrigster Herkunft.

Hieran schließt sich F. M. Dostojéwskijs frühes Schaffen an. Sein erstes im Druck erschienene Werk war die Erzählung „Arme Leute" (1845), deren Held Makár Déwuschkin ein bewußtes Gegenstück zu Akákij Akákijewitsch, dem Helden von Gógoljs „Mantel", darstellt. In diesen Erzählungen („Doppelgänger", „Prochártschin", „Das schwache Herz" usw.) betont der Verfasser das Gefühl der armen Leute für Menschenwürde und deren auf die Spitze getriebene Eigenliebe: der Arme fordert für sich das Recht auf Achtung, zuweilen neigt er zum Schwärmen und träumt sich in ein schöneres Leben hinein. Der Geschichtsprofessor P. N. Kudrjáwtzew schilderte schlicht und lebendig das Leben der mittleren Gesellschaft und der werktätigen Intelligenz („Kátjenjka Pylájewa", 1836; „Die Flöte", 1839; „Der Stern" 1841; „Der letzte Besuch", 1844; „Sbójew", 1847 usw.). Gleb Uspénskij widmete seine Darstellung der großstädtischen Armenbevölkerung in Werken, die nicht selten an die physiologischen Skizzen erinnern Er stellt Lumpensammler, Droschkenkutscher, Hausknechte, Hausgesinde, Näherinnen, Polizisten, Prostituierte usw. dar. Die „armen" und „kleinen" Leute, von denen der nichtadelige Belletrist spricht und deren Fürsprach er ist, erwachten zum bewußten Leben. Der Raznotschínetz war selber jedenfalls für die klassenmäßige Selbstbestimmung reif. Er begann von sich, von seinem Leben, von seinen geistigen Bestrebungen und seinen seelischen Erlebnissen zu sprechen. Er entfaltete vor den Lesern seine ganze Tragödie.

Die klassenmäßige Selbstbestimmung bildet den Inhalt des zweiten Stadiums der Raznotschíntzy-Literatur, und zwar bei Pomjalówskij, bei dem jungen Gl. Uspénskij, bei Tschernyschéwskij u. a.

Nikoláj Gerásimowitsch Pomjalówskij (1835—1863) ist typischer Raznotschínetz. Er stellt nach Turgénews Terminologie eine demokratische Abart des gesellschaftlichen Typs eines „überflüssigen Menschen" dar. Seine schöpferische Tätigkeit, die etwa fünf Jahre dauerte, ist die leiderfüllte Beichte eines denkenden Proletariers. In den Erzählungen des Jahres 1861 „Kleinbürgerglück" und „Mólotow" hat der Verfasser mit starker künstlerischer Kraft, wirklichkeitstreu und mit warmer Sympathie das Leben eines Kleinbürgernestes geschildert (vgl. Turgénews „Adelsnest"). Doch beabsichtigt der Verfasser nicht im geringsten, die dunkle Seite dieses „an innerem Sinn etwas armen Lebens" zu vertuschen: er verfolgt voll Liebe, wie sich die patriarchalischen Grundlagen der Familie zersetzen, wie die Jugend, der schon einige Bildung zuteil geworden, nach Freiheit und Bildung strebt. In der Gestalt Mólotows, des Helden beider Erzählungen, hat Pomjalówskij das Erwachen des Klassenbewußtseins und die Unvermeidlichkeit des Konfliktes mit dem Herrentum gezeigt. Mólotow hat zwar „kleinbürgerliches Glück", aber keine volle Befriedigung gefunden; sein Freund, der Maler Tscherewánin, ist durch das „fortschrittliche Friedhoftum", — durch die verdammten Fragen nach dem Sinn des Lebens, nach Wahrheit und Gerechtigkeit, zerquält, Fragen, die dem Dichter selbst keine Ruhe ließen. Die untersten Gesellschaftsschichten der Hauptstadt erinnerten ihn an die ungelöst gebliebenen sozialen Probleme. Und so wollte er einen großen sozialen Roman schreiben, wozu er jedoch nicht mehr kam; sein Held ist der Großstadtproletarier. Pomjalówskij wollte einen Zirkel demokratischer Schriftsteller, „auf das Herrentum ist ja nicht zu rechnen", gründen, damit sie gemeinsam das Leben der untersten Großstadtschichten studierten. Schon in der Erzählung des Raznotschínetz N. F. Páwlow „Der Namenstag" erklang ein Protest gegen die Herrenliteratur. Dieser Protest wird jetzt von den Helden Pomjalówskijs und vom Schriftsteller selbst wiederholt. Pomjalówskij ist nicht nur eigenartig in seiner Thematik, sondern auch in der Beschreibung und Charakterisierung, er senkt das Niveau des Wortschatzes und vermeidet jeglichen Ästhetizismus.

Das Kleinbürger- und Beamtentum der Provinz, d. h. jene soziale Umwelt, aus der hauptsächlich der Raznotschínetz hervorging, fand ihren talentierten Lebensschilderer in Gleb Uspénskij, der bald zum berühmten Naródnik-Belletristen wurde. Er setzte sich zum Ziel, die Provinz in jenem geschichtlich bedeutenden Augenblick zu schildern, wo das neue Wehen des Lebens über sie hereinbrach („Die Sitten der Rasterjájew-Straße", 1866, und „Der Ruin", 1868). Pomjalówskijs und des jungen Gljeb Uspénskijs Schaffen zeugt davon, daß der Raznotschínetz der sechziger Jahre seine qualvolle Tragödie, die nicht nur durch materielle Not, sondern auch durch schwere Gedanken- und Gewissensarbeit hervorgehoben wurde, ahnte. Die Folge sind Reflexionen und ein seelischer Riß. Das ist der Leidensweg des Raznotschínetz im Werdegang seiner kulturellen Selbstbestimmung. Es ist das sozusagen dessen pathologische Seite. Allgemein gesprochen aber hat er seinen nüchternen Verstand, seinen starken Willen, seine schwieligen Hände und einen ebenso elementaren als ideologischen Demokratismus in das sich erneuernde russische Leben mitgebracht. Ein Vertreter dieses starken Typs war Nikoláj Gawrílowitsch Tschernyschéwskij (1828—1889). Als hervorragender Ökonomist hat er viel dazu beigetragen, den Sozialismus volkstümlich zu machen, er verteidigte energisch die Dorfgemeinde, projektierte in Fourierschem Geiste, industriell-landwirtschaftliche Genossenschaften, propagierte die Nationalisierung von Grund und Boden und war überhaupt der Hauptvertreter der derzeitigen demokratischen Ideen. Die revolutionär gesinnte Jugend beeilte sich, diese Ideen zu verwirklichen. In den Proklamationen „An die junge Generation", „Aufruf an die herrschaftlichen Bauern". „Das junge Rußland" usw. wurde die Notwendigkeit einer Revolution im Namen der volkstümlerisch-sozialistischen Ideale offen verkündet. 1864 wurde Tschernyschéwskij bereits nach Sibirien verschickt, von wo er erst 1883 zurückkehrte. In seiner Gefangenschaft schrieb er den Roman „Was tun?" (1863). Obwohl er, streng genommen, kein Belletrist war, schuf er ein vortreffliches Werk, das in der Form originell und dem Inhalt nach ideenreich ist. Schon der Titel des Romans ist für die Epoche typisch: Worte genügen nicht, selbst wenn sie schön und erhaben sind, zu Taten muß man übergehen.

Die Helden dieses Romans sind die „neuen Menschen", denkende Realisten, die ihr persönliches Leben nach den Grundsätzen einer neuen Ethik, der Selbstsucht, aufbauen und sich zugleich mit der Lösung sozialer Probleme, insbesondere der sogenannten Frauenfrage, beschäftigen. Die Hauptheldin, Wéra Páwlowna, organisierte nach genossenschaftlichen Grundsätzen Werkstätten, während sie in ihren Träumen das künftige sozialistische Paradies — „ein freies Leben der Arbeit und des Genusses" — sah. Für den Dichter sind Wéra Páwlowna, wie auch Kirsánow und Lopuchów, „gewöhnliche anständige Leute der neuen Geschlechtsfolge, Menschen, wie sie mir zu Hunderten begegnen" (in der Tat sind die Vorbilder der genannten Helden bekannt). Doch kommt in dem Roman ein „besonderer Mensch" vor, Rachmétow (auch für ihn gibt es ein Vorbild im russischen Leben), der sich zum revolutionären Dienst am Volk erzieht. Der Roman „Was tun?" machte auf die demokratische Jugend starken Eindruck: unter seinem Einfluß versuchte man, Gemeinschaften nach Art der Fourierschen Phalansterien zu organisieren. An Tschernyschéwskijs Roman schließt sich eine ganze Reihe belletristischer Werke an, die dem neuen radikal-demokratischen Menschentyp gewidmet sind. In den Romanen Schéller-Michájlows („Faule Sümpfe", 1864; „Schúpows Leben", 1865), in den Geschichten N. F. Bázins, in Sleptzóws „Schwere Zeit" (1865), in dem Roman Omuléwskij-Fjëdorows „Schritt für Schritt" (1870) und in ähnlichen Werken taucht immer wieder ein und dieselbe Gestalt des Realisten und Radikalen (Sozialisten) auf, der ein im Bunde mit der emanzipierten und als Staatsbürgerin anerkannten Frau für ein neues Leben kämpft. Literarische Mängel und offenkundige Tendenz bildeten für die Volkstümlichkeit einiger dieser Werke kein Hindernis. Sie übten auf jugendliche Gemüter starken Einfluß aus.

Die Psychoideologie dieser Gesellschaftsgruppe hat ihren prägnanten Ausdruck im „Naródnitschestwo" („Volkstümlertum") gefunden. Unter dessen Zeichen entwickelte sich

Malerei und Musik sowie eine ganze literarische Bewegung, die ursprünglich und machtvoll war. Dargestellt wird das Bauerntum in seinen neuen sozialen Verhältnissen. Auch die Stadt- und Fabrikarbeiter wurden von der Literatur nicht vergessen, kamen aber erst in zweiter Linie. Auch die Schriftsteller aus dem Adelsstande schilderten das „Volk", da dieses gebieterisch in den Vordergrund des Lebens rückte. Aber der demokratische Schriftsteller griff in eigener Weise die Frage auf. Für ihn war die ungefärbte Lebenswahrheit so wichtig, daß er den Inhalt über die Form stellte. Nicht um Ästhetik handelt es sich jetzt. Mögen die Geschichten und Erzählungen, die halbfertigen Skizzen, die Notizbuchentwürfe, die halbbelletristischen und halbpublizistischen Essays auch nicht allzu künstlerisch sein — einerlei, wenn gesagt wird, was gesagt werden muß. Schönheit oder Wahrheit lautete der Schlachtruf. Ästhetik und Ethik prallten aufeinander. Die Nichtadligen waren für Ethik und Wahrheit. Unter ihnen befanden sich Leute großen Talentes, wie Gleb Uspénskij; sie strebten deutlich nach Herausbildung eines eigenen Stils, den wir als demokratischen Naturalismus bezeichnen können.

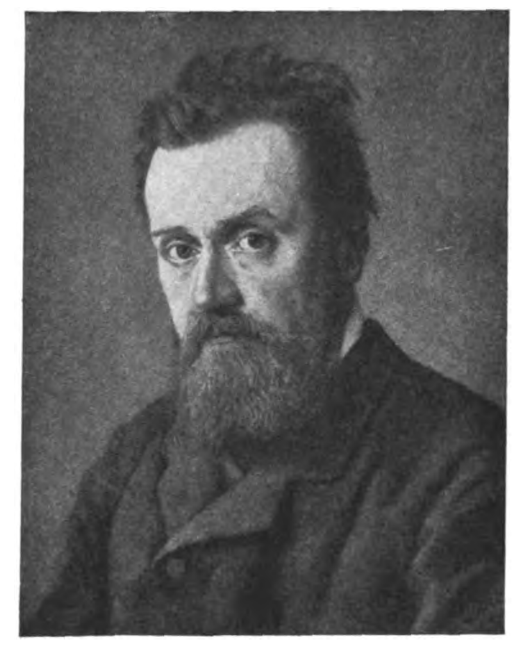
Wir wollen jetzt die charakteristischsten Werke der volkstümlerischen Belletristik verzeichnen.

In der Zeitschrift „Sowreménnik" („Der Zeitgenosse") erschien 1864 eine „Ethnographische Skizze" von Fëdor Michájlowitsch Reschétnikow (1841—1871) unter dem Titel „Die Bauern von Podlípnaja". Gegenstand seiner Beobachtungen waren immer Menschen, für die das tägliche Brot Hauptziel des Lebens ist: die bettelarme Dorfbevölkerung, Schiffsknechte, Bergleute, Handwerker, Briefträger, die niedere Geistlichkeit, das Kleinbeamtentum, das Kleinbürgertum der Provinz, die jüdische Bettelarmut, die „Winkel"bewohner der Großstadt. In den „Bauern von Podlípnaja" hat der Verfasser ohne besondere literarische Feinheiten bittere Wahrheiten über das hungernde Dorf ausgesprochen. Er schrieb mit Tränen in den Augen, mit dem Wunsche, „den armen Arbeitssklaven wenigstens etwas zu helfen". Die Schreibweise Reschétnikows ist die denkbar naturalistischste. Die zeitgenössischen Kritiker (Skabitschéwskij, Schelgunów und andere) sahen die literarischen Mängel wohl, begrüßten aber das Werk als einen „lebendigen Strom" der Literatur.

Gleb Iwánowitsch Uspénskij (1843—1902) war der begabteste unter den Naródniki-Belletristen. Seine schöpferische Arbeit brach infolge schwerer Krankheit schon 1893 ab. Die Anschauungen Michajlówskijs, insbesondere dessen Lehre teilend, daß das Dorf einen höheren Typ der sozialen Entwicklung als die Stadt mit ihren Fabriken darstelle, sah Gljeb Uspénskij das westeuropäische sowie das russische Leben mit den Augen des sozialistischen Naródnik an. Die Intelligenz litt damals,, wie er sagt, an der „Krankheit des Denkens", der „Krankheit des Herzens" und der „Krankheit des Gewissens"; das einzige Heilmittel sei der Dienst am Volke. Uspénskijs talentvollsten und größten Werke sind dem Dorf gewidmet. In den Skizzen „Der Bauer und die bäuerliche Arbeit" und „Die Macht der Erde" gibt er nicht nur eine meisterhafte Analyse des Dorflebens und der bäuerlichen Psyche, sondern geht sogar (im Geiste Michajlówskijs) bis zu soziologischen Verallgemeinerungen, indem er von der Poesie der bäuerlichen Arbeit und von der Macht der Erde als dem Grundgesetz spricht, durch das das wirschaftliche wie das sittliche Gefüge des Dorflebens bedingt werde. Uspénskijs scharf beobachtendem Blick ist der ständig zunehmende kapitalistische Einfluß auf das Dorf nicht entgangen. Neben die „Macht der Erde" tritt die „Macht des Kapitals", und Uspénskij entlarvt wie alle Naródniki dessen räuberischen und demoralisierenden Charakter. Um die Krise zu überstehen, müsse das Dorf seine wirtschaftliche Lage und sein Bildungsniveau heben. Die gesellschaftlich-literarische Bedeutung von Uspénskijs Schaffen war ungeheuer. Anläßlich seines zwanzigjährigen Jubiläums konnte er 1887 sich davon überzeugen, daß er nicht nur von der Intelligenz, sondern auch von Arbeitern gelesen wurde, die an ihn damals eine

rührende Festadresse schickten. Noch heute bieten seine Werke wertvolles Material für das Verständnis des damaligen russischen Dorfes.

Gl. Uspénskijs Ruhm teilte ein anderer großer Belletrist, Nikoláj Nikolájewitsch Zlatowrátskij (1845 bis 1911). Für ihn charakteristisch ist der gesteigerte Lyrismus, oder wie er selbst sagt, der „lichte Romantismus", der sich im Unterschied zum Adelsromantismus durch sozialen Demokratismus auszeichnet. Sein Ideal war „Kunst auf soziologischer Grundlage", d. h. eine Kunst, welche die soziologischen Grundlagen des Lebens bloßlegt und sie mit dem Licht der sozialistischen Ideale beleuchtet. Zlatowrátskij suchte die sozialen „Fundamente" des Bauernlebens in der Periode nach der großen Reform darzustellen. Es ist also dieselbe Aufgabe, die sich auch Uspénskij stellte, und beider Lösung hat natürlich eine gewisse Ähnlichkeit. Doch glaubte Zlatowrátskij unerschütterlich an die Grundlagen aus den großväterlichen Zeiten. Die Dorfgemeinde („óbschtschina") hielt er für die höchste Form der natürlichen Gemeinschaft. Wie Uspénskij die „Macht der Erde" in den Vordergrund rückte, so Zlatowrátskij die Macht der Dorfgemeinde. Aber vor Zlatowrátskijs Augen war ein neues Dorf im Entstehen, das die Desorganisation des alten Dorfes anstrebte. Der Kampf zwischen dem alten und neuen Dorf wird vor uns in Zlatowrátskijs Hauptwerk, dem Roman „Die Grundpfeiler" (1878—1882), entrollt. Zlatowrátskijs letztes Ideal ist der volkstümlerische Sozialismus. Das hinderte ihn jedoch nicht, 1905 in den noch nicht veröffentlichten „Drei Legenden" einen pathetischen Hymnus auf die Arbeiterbewegung zu singen, in der er „die Vorhalle zum Reiche Gottes auf Erden" sah. Indem die Naródniki sich in das Bauernleben vertieften, lösten sie zugleich auch die Frage nach dem Schicksal der Intelligenz und das allgemeine Kulturproblem. Um nicht ein „Schaf außerhalb der Herde" zu bleiben, um nicht endgültig zugrunde zu gehen, müsse die Intelligenz ihr Schicksal mit dem der Volksmassen verbinden und der Bauernschaft helfen, das Leben auf den sozialistischen Grundlagen der agronomischen Volkskultur aufzubauen. Die Kultur der Zukunft müsse eine natürliche Fortsetzung der Bauernkultur sein: man müsse sie unter Beibehaltung des Typs auf die höchste Stufe der Entwicklung heben.



111. Gleb Uspénskij, Gemälde von N. A. Jaroschénko, 1884. Moskau, Tretjaków-Galerie.

Das „Volkstümlertum" klang mit einem Mollakkord aus. Das „Ins-Volk-Gehen" zeitigte nicht die erwarteten Resultate. Die Bauernschaft verstand ihre Freunde schlecht. Unterstützt von der Reaktion verfolgte die Regierung streng die Propagandisten und Revolutionäre; politische Prozesse wurden zu einer häufigen Erscheinung. Unter der volkstümlerischen Intelligenz selber war der frühere Enthusiasmus am Erlöschen. Enttäuschung und Trauer schlich sich in die Gemüter. Auf diesem gesellschaftlichen Hintergrund erschienen Nowodwórskij-Osipówitsch und Gárschin sowie die Raznotschintzy der siebziger und achtziger Jahre, der Belletrist N. J. Petropáwlowskij-Karónin (1857—1892) und der Dichter S. J. Nádson (1862—1887) als typisch. Das Dorf bot dem Schriftsteller Karónin seine Bettelarmut und Unbildung dar, die Intelligenz indes ihr Versagen gegenüber der bäuerlichen Welt. Sehr große Volkstümlichkeit erwarb sich Nádson. Seine Poesie enthält viel Trauer und Tränen. Er wurde „zum Sänger der Arbeit, der Erkenntnis und der Trauer" und fand in sich den Mut, die Müden und Verzweifelnden zu ermuntern, indem er versicherte, „der Zukunft Ferne sei freudig und klar", „Baal werde sterben und die Liebe auf Erden wiederkehren".

Sozialisten und Revolutionäre waren häufig zur Flucht aus Rußland gezwungen. Im Auslande lebten: Hérzen, Ogarëw, Bakúnin, Lawrów, Tkatschëw, Netschájew und viele andere. Es bildeten sich Zirkel politischer Emigranten. Im Ausland entstand eine eigene russische Literatur. Aus der nächsten Umgebung des Revolutionärs Tkatschëw, der die Zeitschrift „Nabát" („Alarm") herausgab, kam der Roman „Wasilísa" der Nína Alexándrowna Arnóldi (Berlin, 1879; in Rußland neu herausgegeben 1927).

Die Handlung spielt im Ausland, 1875—1876. Die Fraktion der Naródniki-Terroristen hat S. M. Stepnják-Krawtschínskij in dem Roman „Andréj Kóžuchow", (englisch erschienen 1889 unter dem Titel „The career of a nihilist", wurde er erst 1898 ins Russische übersetzt), dargestellt. Der Roman spielt in Rußland in der zweiten „Hälfte der siebziger Jahre. Die revolutionären Naródniki hatten ihre eigenen Dichter, z. B. M. L. Michájlow, N. A. Morózow, W. N. Fígner, P. J. (Jakubówitsch-Méljschin) und andere. Die revolutionär-sozialistische Lyrik ist sogar sehr reichhaltig und sehr interessant, obwohl erstklassige Dichter fehlen. Typisch ist der Genfer Gedichtband „Hinter Gittern" (1877), der unter Beteiligung des bekannten Revolutionärs Hermann Lopátin herausgegeben wurde.

Die Probleme der Intelligenz, des Volkes und der Kultur fanden eine originelle und tiefgründige Auslegung im Schaffen von Fĕdor Michájlowitsch Dostojéwskij (1821—1881), der 1859, nach der sibirischen Kátorga und Verbannung, zu seiner literarischen Tätigkeit zurückkehrte. Dostojéwskij war ein genialer Vertreter seiner sozialen Umwelt, des demokratischen, nichtadeligen Milieus, wie Púschkin und Tolstój das Adelsmilieu vertraten. Nicht der stille herrschaftliche Gutshof, sondern die Großstadt mit ihrer bunten Kultur, mit ihren sozialen Gegensätzen (Palästen und Spelunken), mit ihrem nie aufhörenden sozialen Kampf und ihrer nervösen Anspannung waren Dostojéwskijs Welt. Doch kann man ihn erst dann endgültig verstehen, wenn man das soziale und literarische Leben der betreffenden Zeit ins Auge faßt.

Dostojéwskijs künstlerische Eigenart trat schon in der Frühperiode zutage, als er seine Erzählungen von „Armen Leuten" schrieb und damit sofort einen hervorragenden Platz unter den Schriftstellern der naturalistischen Schule einnahm. So nahe auch Dostojéwskijs „Arme Leute", Gógoljs „Mantel" stehen, so rebellierte doch Dostojéwskij schon in seinem ersten Werk gegen das gnädigherrenhafte „Bedauern" und verlieh seinem Stil unnachahmlich neue Züge. Gewöhnlich strebte Dostojéwskij leidenschaftlich in jene Richtung, von der Gógolj sich abwendete: er gehörte zum sozialistischen Zirkel der sogenannten Petraschéwtzen. Die sibirische Kátorga war 1849 sein Lohn dafür. Kátorga und Verbannung unterbrachen seine literarische Tätigkeit, aber er fuhr angespannt zu arbeiten fort: er durchdachte gründlich seine eigene Vergangenheit und die der russischen Intelligenz, er durchdachte von neuem alle Fragen, mit deren Lösung damals die führenden Kreise denkender Menschen sich beschäftigten, er trat dicht an den Abgrund des sozialen und überhaupt des menschlichen Seins, blickte furchtlos in seine Tiefen. Erst 1859 wurde Dostojéwskij amnestiert und konnte nun von neuem literarisch schaffen. Rußland war vorwärtsgeschritten; alles war in Gärung. Die für das menschliche Dasein wichtigsten Fragen waren aufgeworfen worden, blieben aber noch ungelöst, oder man fand falsche, sich widersprechende Lösungen: es waren Fragen religiöser, philosophischer, wissenschaftlicher, sozialer und ästhetischer Art. Der Künstler und Kämpfer Dostojéwskij blieb nicht ruhiger Zuschauer: er nahm aufs leidenschaftlichste Teil an der Tragödie des russischen Lebens und erweiterte ihren Rahmen bis zu den Grenzen einer Tragödie Europas und der ganzen Menschheit. Dostojéwskij wußte daß Künstler dann groß sind, wenn sie der Welt „ihr neues Wort" sagen.

In bezug auf Turgénews Schaffen schrieb Dostojéwskij 1871 an den Kritiker Stráchow: „Doch wissen Sie, das alles ist ja doch gutsherrliche Literatur. Sie hat alles gesagt, was sie zu sagen gehabt hat (prächtig bei Leo Tolstój). Aber dieses im höchsten Grade gutsherrliche Wort war das letzte. Ein neues Wort, welches das gutsherrliche ersetzte, gibt es noch nicht, man hat ja auch keine Zeit dazu. Die Reschétnikows sagten nichts. Immerhin aber drücken die Reschétnikows den Gedanken der Notwendigkeit von etwas Neuem, bereits nicht mehr Gutsherrlichem im Künstlerwort aus, obwohl sie es auf abscheuliche Art ausdrücken." Hier ist Dostojéwskijs Standpunkt in literarischen Fragen vortrefflich formuliert. Von

der Adelsliteratur sondert er sich wie Pomjalówskij, Gl. Uspénskij und andere Raznotschíntzy entschieden ab. Besonders haßte er Turgénew — er schrak sogar vor einem Pamphlet auf den Verfasser des „Adelsnestes" nicht zurück: Karmazínow in den „Dämonen" zielt auf Turgénew. Leo Tolstój war für Dostojéwskij der „Dichter und Historiker" des „mittleren Adels" (es ist damit selbstverständlich nur der Tolstój bis zu „Anna Karénina" einschließlich gemeint). Das aber sei offenkundig „ein schon allzu nichtiger und abgesonderter Winkel des russischen Lebens"; es bleibe noch ein „ungeheuer großer Teil der russischen Lebensordnung."

Die Reschétnikows, d. h. die nichtadeligen Schriftsteller, stehen Dostojéwskij näher. Aber er wundert sich, daß die demokratischen Schriftsteller die Kunst und besonders die Wortkunst ablehnen. Er schreibt einen polemischen Artikel „Herr Dobroljúbow und die Kunstfrage" (1861), worin er das Künstlerische und die Schaffensfreiheit verteidigt und zugleich die Wichtigkeit des „inneren Gehalts" anerkennt. Zehn Jahre später (in einem Brief an Stráchow 1871) spricht er denselben Gedanken aus. Nach Dostojéwskijs Ansicht harren des Schriftstellers wichtige Aufgaben, und es bedürfe eines Künstlers von außerordentlicher Kraft, um sie literarisch herauszugestalten. Das Leben befinde sich in einem Zersetzungsprozeß und suche neue Formen zu schaffen: alles bewege sich in chaotischer Verwirrung. „Oh, wenn die Unbill des Tages vorüber sein und die Zukunft anbrechen wird, dann wird der künftige Künstler schöne Formen finden selbst für die Darstellung vergangenen Wirrwarrs und Chaos." Dem zeitgenössischen Künstler, selbst wenn er die Ausmaße eines Shakespeare habe, bleibe nichts anderes übrig, als den „leitenden Faden" des Lebens sowie auch die „Gesetze sowohl dieser Zersetzung als auch des neuen Aufbauens" zu erraten. Der Schriftsteller müsse unter der ständigen Gefahr, sich zu irren, den Anforderungen des Lebens Rechnung tragen, in dem Bestreben, „wenigstens in einen Teil dieses Chaos" Licht hineinzutragen.

Dostojéwskij war auch ein großer Künstler des Chaos, nicht des kosmischen Urchaos wie Tjútschew, sondern des sozialen Chaos einer bestimmten geschichtlichen Zeit. Er hat den passenden Stil für das maßlose Chaos, das ihn von allen Seiten umfing, gefunden. Empfand er auch die ganze Majestät und Schönheit Púschkins des Künstlers, versuchte er auch mehr als einmal, wie dieser zu schreiben, so gehörte er doch einem anderen Künstlertyp an; er hatte mehr Kongenialität mit Gógolj, den er nicht nur als genialen Sittenschilderer, sondern hauptsächlich als einen Künstler mit tragischem Weltgefühl empfand; ihm war Gógoljs Bestreben verständlich, die nationale Seele des russischen Menschen zu enträtseln und den religiösen Sinn des menschlichen Lebens zu finden. In Dostojéwskijs Schaffen erreichten die tragischen Töne ihre höchste Grenze und Anspannung. Er erlebte qualvoll alle brennenden Zeitfragen und beantwortete sie scharfsinnig. Ein Mensch mit entblößten Nerven, für Eindrücke empfänglich bis ins Krankhafte, zudem auch noch an einer „heiligen Krankheit" (Epilepsie) leidend, kannte Dostojéwskij kein ruhiges Lebensgefühl. Er zuckte bei der geringsten Berührung zusammen. Die Reflexe, die das Leben in ihm hervorrief, waren mit richtigem Schmerz verbunden. Für ihn „floß" das Leben nicht einfach und war nicht einfach Gegenstand literarischer Darstellung: es war ein rasender Strudel, der brodelt und tost. Hier und da lodert Feuerschein auf oder flammen Feuersbrünste; häufig herrschen Nacht und Grauen. Und die Seele des Menschen? sie ist ein unerforschlicher Strudel, tiefster Abgrund, Schauplatz schicksalsschweren Kampfes der Leidenschaften. Das Leben ist Leiden, das Leben ist eine Tragödie. „Leiden und Schmerz", sagt Dostojéwskij durch den Mund Raskóljnikows, „sind stets unumgänglich für ein umfassendes Bewußtsein und ein tiefes Herz." Nicht mit der Ruhe eines in Eid und Pflicht stehenden Belletristen oder verfeinerten Ästheten griff Dostojéwskij zur Feder. Er war schöpferisch ein Fiebernder. In rasendem Tanz kreisten Ideen und Gestalten vor ihm; der Künstler mühte sich, seiner selbst und des Materials seines Schaffens Herr zu werden. Jegliche literarische Kanons kühn übertretend, schmiegte er sich jenen Schriftstellern an, die mehr vermessene Impulse haben. E. T. A. Hoffmann wie auch die „rasende Literatur"



Frankreichs, Dickens wie auch die Kriminal- und Abenteurer-, ja sogar Boulevardromane und die Gerichtschroniken zogen ihn an, weil hier die literarische Geschniegeltheit und die salonmäßige Ruhe fehlten und statt dessen alles mit origineller Zuspitzung und schreiender Grellheit behandelt war. Man sage nicht, man müsse wahrheitsgemäß-realistisch sein, man müsse sich an die Wirklichkeit halten. Die erfahrungsgemäße flache Wirklichkeit sei nicht der einzige Gegenstand schöpferischen Gestaltens. „Was die meisten fast phantastisch und eine Ausnahme nennen, machte für mich zuweilen das eigentliche Wesen des Wirklichen aus", schrieb Dostojéwskij 1869. Nein, er war ein echter Realist, ein „Realist im höchsten Sinne", d. h. „er schilderte alle Tiefen der menschlichen Seele". Dostojéwskij wählte gern, wie einstmals die Romantiker, ungewöhnliche Helden: Verbrecher, „Doppelgänger", Wahnsinnige, Kranke, Heilige. Sie sind in einen Strudel der Leidenschaften und Leiden versunken. Ihnen ist der ekstatische Zustand bekannt, der infernalische oder der paradiesische. Nicht selten leben sie außerhalb des Lebens oder über dem Leben: ihnen ist „alles einerlei", und die irdischen Dinge erscheinen ihnen „sonderbar". Ihr Seelenleben ist irrational bis zum äußersten, und Dostojéwskij führt den Leser durch die verworrenen Labyrinthe ihrer Seelen. Vermessen entblößt er die tragischsten Winkelzüge der menschlichen Seele und blickt in die tiefsten Abgründe des Seins. Dementsprechend wählte er eine komplizierte Fabel mit verwickelter Handlung; Rätsel und Überraschungen lauern auf Schritt und Tritt auf den Leser. Der Autor greift bewußt zu den Kompositionsmethoden, die er braucht: er versetzt den Leser sofort in die Mitte der Dinge und hält ihn lange in gespannter Ungewißheit; „gibt viele Rätsel auf" und schreibt, daß es „wie Fieberwahn oder wie eine Wolke aussieht"; läßt der „sorglosen Phantasie" freien Lauf; verblüfft durch Kontraste und allerhand Vorbehalte — so waren die stark wirkenden Mittel, zu denen Dostojéwskij gewöhnlich griff und die seinen künstlerischen Stil bedingten. Er ist ein Künstler der Bewegung und des Kampfes; er ist der dynamischste unter den russischen Romanschriftstellern; seine Romane sind richtige Tragödien. Julius Meier-Graefe vergleicht Dostojéwskij nicht ohne Grund mit Cézanne. In Dostojéwskij dem Künstler kann man einen Vorläufer des Urbanismus und Futurismus erblicken. Dostojéwskijs tragisches, versengendes Schaffen erregt tief durch seinen emotionalen und ideellen Gehalt. Die schwierigsten Probleme des russischen und menschlichen Lebens waren Gegenstand seines schöpferischen Denkens. Ein Künstler des Chaos, faßt Dostojéwskij das Leben als eine Kette noch nicht ausgesöhnter Antithesen auf. Es sind dies — Intelligenz und Volk, Westeuropa und Rußland, Okzident und Orient, Sozialismus und Christentum, Sodom und Madonna, Fleisch und Geist, Mensch und Gott. Und über dem allem nach der Idealvorstellung — das Problem der Kultur, der russischen vor allem.

Die Intelligenz ist in der Grundauffassung vom Leben des Volkes in sich uneinig. Sie besteht aus Menschen westlicher Kultur, die den Glauben verloren und sich unter die Fahne des Sozialismus und der Revolution gestellt haben. Die Sozialisten und Revolutionäre der sechziger und siebziger Jahre setzten das Werk der humanen Idealisten und der utopischen Sozialisten der vierziger Jahre fort. Dort waren es die Väter, hier die Söhne, trotz des Klassenunterschiedes. Stepán Werchowénskij in den „Dämonen" hat Gránowskij zum Urbild, und sein Sohn Pëtr Werchowénskij ist der hemmungsloseste Nihilist. Rußland geht seinen eigenen Weg. Seine geistige Verwandtschaft mit dem Orient erfordert eine andere Behandlung der religiösen, ethischen und sozialen Fragen, d. h. eine andere Auffassung der ganzen Kultur. Der Knotenpunkt aller Fragen liegt in dem Zentralproblem „Christentum und Sozialismus". Das ganze alte Rußland lebte in den Ideen des Christentums. Das Volk", und ein Teil der Intelligenz (Slawophilen, Schollentümler) leben in ihnen auch jetzt noch fort. Der Sozialismus erhebt Anspruch, eine neue Religion des Lebens zu sein. Auch Dostojéwskij selber begeisterte sich für den sozialistischen Idealismus. Die Frage muß in all ihrer kulturellen Wichtigkeit aufgeworfen und betrachtet werden. Dies tat schon A. Hérzen.

Dostojéwskij erhebt die Frage zum religiös-philosophischen Problem. Er weiß, daß die bürgerliche Kultur, die im Westen sich so üppig entfaltete, voll Lüge und Ungerechtigkeit ist, daß die Losungen „Freiheit, Brüderlichkeit, und Gleichheit" nur leere Worte bleiben und daß Europa, wo der Baal der Zivilisation herrscht, selber sich in einer Krise befindet („Winterbemerkungen über Sommereindrücke", 1863). Die Sozialisten bauen Luftschlösser, träumen von sozialistischen Aluminiumpalästen, wie z. B. Tschernyschéwskij. Den Roman „Was tun?" (1863) beeilt sich Dostojéwskij mit den „Aufzeichnungen aus dem Kellerloch" (1864) zu beantworten. Es gibt kein einziges großes Werk Dostojéwskijs, in welchem er das ihn beunruhigende Problem des Sozialismus umgangen hätte, wobei er mit diesem auch das des Materialismus unzertrennlich verknüpfte. Seine Einwände gegen den Sozialismus baute er in drei Ebenen auf. Erstens widerspreche der Sozialismus mit seinen verbindlichen, alles gleichmachenden Normen den Grundeigenschaften der menschlichen Seele. Dostojéwskijs Kellerlochmensch fürchtet sich vor der Kaserne des Sozialismus: die Seele vertrage sich nicht mit dem Logismus und Utilitarismus; ihm sei die eigene Glücksauffassung am teuersten; der freie Wille sei am vorteilhaftesten. Zweitens entfessele der Sozialismus den Willen, indem er durch Vernunftsophismen die Gewalt rechtfertige; hiergegen rebelliere das Gewissen; der Sozialismus stehe im Widerspruch zu den Gesetzen der allgemein-menschlichen Ethik („Raskóljnikow, Verbrechen und Sühne", 1865/66). Drittens führe der Sozialismus einen vermessenen Kampf gegen die Religion, gegen das Christentum: die Gottesbekämpfer nehmen ihrem eigenen Leben den Sinn, Selbstmord sei für sie unvermeidlich; in ihren Handlungen verwandelten sich die Sozialisten in die Besessenen des Evangeliums („Idiot", 1868—69; „Dämonen", 1870; „Die Brüder Karamázow", 1879—80).

In der russischen schönen Literatur sind die Ideen des Gotteskampfes und des Gottessuchens noch nie mit solcher scharfen Aufrichtigkeit behandelt worden, wie in Dostojéwskijs Romanen. Ihn „quälte Gott das ganze Leben", und er hat im seelischen Erleben seiner Helden den Kampf zwischen Fleisch (Karamázow) und Geist, Sodom und Madonna, Mensch und Gott bis in die geheimnisvollsten Tiefen enthüllt. Den gottlosen und besessenen Sozialisten stellte Dostojéwskij die Gestalten Mýschkins, des Stáretz Zosíma und des Aljóscha Karamázow entgegen. Als alter Petraschéwtze glaubte Dostojéwskij an die Möglichkeit eines christlichen Sozialismus, der den Menschen die Verwirklichung der wahren Ideale der Freiheit, Brüderlichkeit und Gleichheit sichern werde. „Mit Christus werden wir dieses Werk vollenden", sagt Zosíma demütig, aber überzeugt. Dostojéwskijs Ideal ist die allmenschliche Brüderlichkeit; die russische Nation strebe die Allmenschlichkeit an. Seine Träume von der fernen Zukunft der Menschheit hat Dostojéwskij in dem „Traum eines lächerlichen Menschen" (1877) ausgesprochen: im „lasurblauen Reich" leben die „Kinder der Sonne"; nachdem der Mensch die Sünde (die Wollust, das Fleisch) besiegt hatte, wurde er zum Fürsten der Natur und erreichte die Höchstgrenze seiner geistigen Entwicklung; der Mensch ist hier die tiefste Weisheit, seelische Harmonie und höchste Schönheit. „Die Schönheit wird die Welt retten", hieß es schon im „Idioten", und noch feierlicher im Notizbuch: „Der Heilige Geist ist das unmittelbare Verstehen der Schönheit, das prophetische Bewußtsein der Harmonie, und folglich unablässiges Hinstreben zu ihr." Das ist Dostojéwskijs positive Lebensphilosophie. Ein Künstler des Chaos, fühlte er sich durch seinen schöpferischen Instinkt zu dem harmonischen Púschkin hingezogen. Ringsum Disharmonie sehend und selber innerlich von Widersprüchen zerrissen, erwartete er, daß der „heilige Geist" den Menschen Harmonie und Schönheit des Lebens bringen werde. Aus dem Chaos müsse die große Synthese geboren werden. Die neue, wahrhaft demokratische Kultur werde die höchsten Grundsätze des evangelischen Christentums im Leben verwirklichen, d. h. im Grunde genommen, die gereinigten und vergeistigten Grundsätze der altrussischen Kultur. Dies ist eine Art religiöses Volkstümlertum.

Mit seinen sozialen Wurzeln der demokratischen Welt verhaftet, wurde Dostojéwskij zu einem der höchsten Gipfel in der Bergkette der russischen Literatur und zu einem von jenen Schriftstellern, die Westeuropas gespanntestes Interesse besitzen.



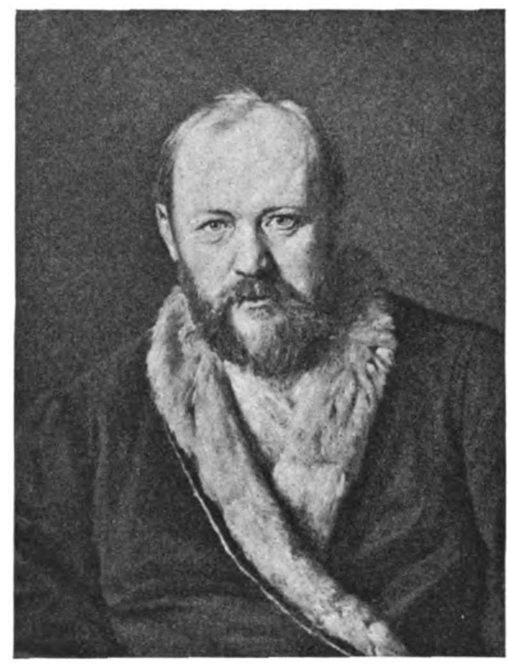
V. DIE LITERATUR DES BÜRGERTUMS.

Der Raznotschínetz und jene gesellschaftliche Umwelt, aus der er hervorging und die er schilderte, werden in bezug auf seine Klassenzugehörigkeit gewöhnlich als Kleinbürgertum bezeichnet. Selbstverständlich besaß auch diese Kleinbourgeoisie ihre Unterschiede: der „mužík", der Bewohner des abgelegenen Dorfes, ist etwas anderes als der Kleinbürger oder Beamte in einer Provinz- oder Hauptstadt, und die demokratische Intelligenz — ist wieder etwas anderes. Aber dieses ganze bunte Leben passierte das Bewußtsein des nichtadeligen Schriftstellers und verband sich dort zu einem einzigen Bild mit bestimmter Färbung. Letzten Endes liefen alle Fäden in einem sozialen Knoten zusammen. Durch viele ihrer Töne verschmolz die Stimme der nichtadeligen Literatur mit den Motiven der Volks- und kleinbürgerlichen Literatur. Der soziale Gegner des Kleinbürgertums war die Großbourgeoisie, verkörpert durch die Kaufmannschaft. Die ganze volkstümlerische Literatur behandelte den Kapitalismus als soziales Übel. Dostojéwskij hatte seine Stimme gegen die bürgerlich-kapitalistische Kultur erhoben. Aber die russische Bourgeoisie hatte kulturell und literarisch ein eigentliches Wort noch nicht gesprochen. In der zweiten Periode befanden sich unter den Schriftstellern bereits einige typische Vertreter des Bürgertums: Polewój, Lažétschnikow, Bótkin. Der Kaufmannsstand war auch damals seit langem Gegenstand der Schilderung: offenbar gab er der Literatur seinen „sozialen Auftrag", indem er als einflußreicher Leser auftrat, und die Schriftsteller, vornehmlich solche demokratischer Herkunft, kamen nach Kräften diesem Auftrag nach, indem sie sich ihren Lesern anpaßten. In der dritten Periode sind wir mehr zu erwarten berechtigt. Das Bürgertum, und zwar gerade das Großbürgertum, nahm zugleich mit dem sich im Lande entwickelnden Handels- und Industriekapitalismus, schnell zu. Seine Blütezeit fiel ins Ende des 19. Jahrhunderts, wo die Bourgeoisie zu einer bemerkenswerten Kulturmacht ward. Aber zu ihrem Unglück wuchs auch die Arbeiterklasse. Als diese sich bis zu einem gewissen Grad organisiert hatte und selbstbewußt geworden war, stellte sie sich an die Spitze der revolutionären Bewegung und stürzte das Bürgertum. Vorher aber waren seine Vertreter die „Stützen des Vaterlandes". Die Literatur mußte sich für sie interessieren. Leider hat das russische Bürgertum im Laufe der dritten Periode keinen bedeutenden Schriftsteller hervorgebracht, der ihre Ideologie voll zum Ausdruck gebracht hätte. Es kann hier nur ein Name, aber auch nur mit Vorbehalt, genannt werden, I. A. Gontscharów. Wir müssen jedoch bei vier Dichtern haltmachen.

Seiner sozialen Herkunft nach gehörte Alexánder Nikolájewitsch Ostrówskij (1823 bis 1886) nicht dem Kaufmannsstand an. Doch war er durch die Bedingungen seines Lebens eng mit dieser Umwelt verknüpft.

Als Sohn eines kleinen Beamten und selber einige Zeit im Gewissens- und im Handelsgericht beschäftigt, war er mit den namhaften und kleinen Kaufleuten des „Zamoskworétschje", eines Stadtteils von Moskau, vertraut geworden und liebte die Gesellschaft guter Russen und Russenfreunde. Das Leben der Moskauer Kaufmannschaft lieferte ihm reichliches Material. Ostrówskijs Theaterstücke aus dem kaufmännischen Leben sind am wertvollsten und charakteristischsten. In Stücken wie „Wir sind ja verwandt und werden uns einigen" (1850), „Setz dich nicht in einen fremden Schlitten" (1853), „Armut ist keine Schande" (1854), „Das Gewitter" (1860) gibt Ostrówskij lebenstrotzende Bilder, insbesondere aus dem Familienleben mit seinem altrussischen „Domostrój"-Gefüge, seiner strengen Moral, aber auch seiner „Volkstümlichkeit", seiner Nähe zum volkspoetischen Element. Als zweites beschäftigte Ostrówskij das soziale Problem, das sich dort entfaltete, wo die Macht des Kapitals herrschte. Das Geld als Maßstab menschlichen Wertes, Unterdrückung des Armen durch den Reichen, das Kapital als Quelle des Despotismus und Dünkels im „dunklen Reich" der Bourgeoisie, das scheinbar patriarchalische Leben ist reich an Tragödien. Ostrówskij zeigte ferner den Kaufmannsstand in seinem Verhältnis zu den anderen Klassen,

insbesondere zum Adel. Im Bewußtsein seiner finanziellen Macht wahrte das russische Bürgertum seine Klassenwürde, setzte sich nicht in einen fremden Schlitten (Rusaków und Boródkin), aber das Leben des Adels erschien vielen, da von höherer Kultur, sehr verlockend, und der Kaufmann suchte es dem Adligen gleichzutun (Gordéj Tortzów in „Armut ist keine Schande"); so ergab sich eine Kulturmischung. Das alte Lebensgefüge zersetzte sich. Aber der Kapitalismus brach auch in die Adelswelt ein. Nicht genug damit, daß das Geld die Adligen in Versuchung führte und sie sich gern mit den bärtigen Kapitalisten verschwägerten: das Leben verlangte auch, daß der Adel sich der kapitalistischen Zeit anpasse. Es war das Ende des „rasenden Geldes" gekommen. Der Edelmann Wasiljków, der Held des Stückes „Rasendes Geld" (1870), hatte eine Fachausbildung erhalten und wußte gut mit den „Wirtschaftsgesetzen" zu rechnen, die durch das „praktische Zeitalter" diktiert wurden. Die Adelsbourgeoisie reichte dem Kaufmannsstand die Hand. Ostrówskij deckte viele Seiten dieses Vorganges auf.



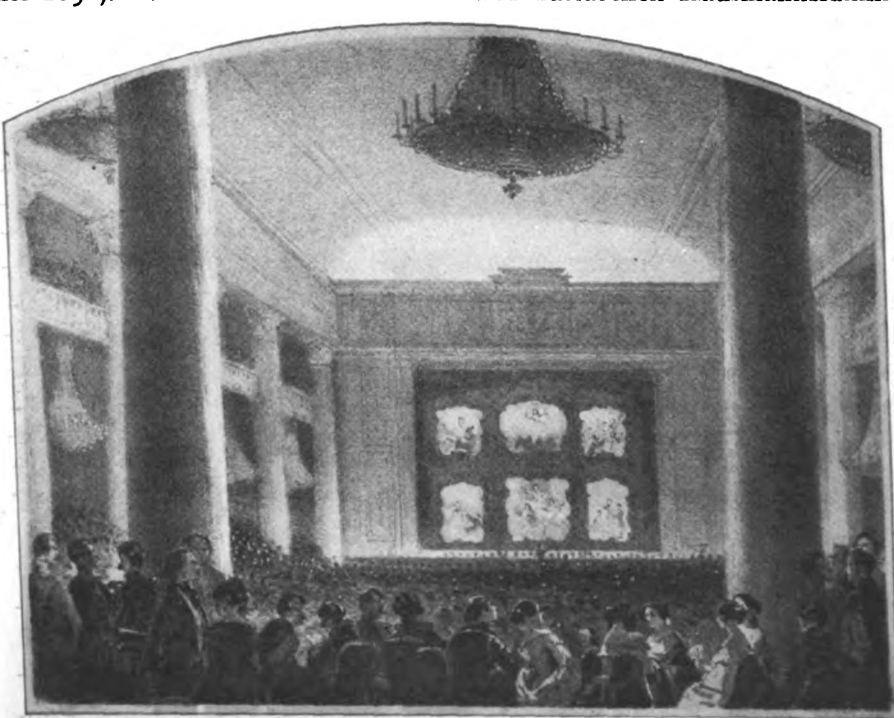
112. Alexánder N. Ostrówskij, Gemälde von Wásilij Grigórjewitsch Perów. Moskau (1871) Tretjaków-Galerie.

Vor Ostrówskij hatte man das herrschaftliche, Gribojédowsche Moskau gekannt: er zeigte das andere Moskau; dieses und dessen Kaufmannsstand als den Wahrer der altrussischen Kultur. Schon als in den vierziger Jahren die Intelligenz, zuerst A. Hérzen, einen großen Streit mit der Bourgeoisie begonnen hatte, empfahl W. P. Bótkin, ein Vertreter des Moskauer Großbürgertums, den Slawophilen, ihre Aufmerksamkeit dem Kaufmannsstand zuzuwenden, und protestierte entschieden gegen die Ansicht, daß der Kaufmann nicht zum Volke gehöre, sondern nur „garstiger Bodensatz" des Volkes sei. Ostrówskij war sich der kulturellen Bedeutung Moskaus voll bewußt. Moskau sei Mittelpunkt und Symbol: „durch Moskau flutet die großrussische Volkskraft nach Rußland herein", schrieb er 1882. Moskau ist in der Schwarzerde der russischen Felder und in den Tiefen der russischen Geschichte verwurzelt. Ostrówskijs Geschichtschroniken, die die Moskauer Altzeit wiedererstehen lassen, sind organisch mit seiner allgemeinen Lebensauffassung verknüpft und dienen ihr als Rechtfertigung. Und „Schneewittchen" (1873), diese herrliche Phantasie vom Reich des märchenhaften Berendéj, poetisierte die patriarchalischen Grundlagen der altrussischen Kultur. Obwohl Ostrówskij politisch kein Rückschrittler war und ihm die Ablehnung der europäischen Zivilisation fernlag, so betonte er doch nichtsdestoweniger eifrig die Bedeutung der altrussischen Kultur, in der man eine „Volks"kultur erblicken könne. So stand er „an der Grenze zweier Kulturen". Der Stil Ostrówskijs war künstlerisch schlicht, ohne Gespanntheit und Künstlichkeit, er moralisiert nicht selten, häufig aber ist sein Stil von weichem Lyrismus durchdrungen. Der Aufbau der Stücke ist außerordentlich klar; die Charaktere der handelnden Personen sind deutlich. Ostrówskijs Sprache glitzert von Perlen der russischen Umgangssprache, die flott und treffend ist: aus dem Munde seiner Helden vernimmt man bald die geschmiedete Lapidarität der Volkssprichwörter, bald das schillernde Spiel von Scherzen und Witzworten, bald die solide Aphoristik weiser Aussprüche, bald die herzlichen Klänge der Volkslieder, die ein notwendiges Zubehör des Lebensmilieus sind. Ostrówskij wollte ein „Volksschriftsteller"

sein und war der Ansicht, die „beste Schule für das künstlerische Talent ist das Studium der Nation, während seine Reproduktion in künstlerischen Formen das beste Feld für die schöpferische Tätigkeit ist". Ostrówskijs Schaffen kommt in der Geschichte der literarischen Stile und in der Geschichte des russischen Theaters große Bedeutung zu. Der künstlerische Realismus, insbesondere seine genrehafte Abart, hatte im Verfasser des „Gewitters" einen glanzvollen Vertreter. Mit dem Namen Ostrówskijs verknüpfte sich eine ganze Epoche des russischen Theaters.

In offenkundigem Zusammenhang mit Ostrówskij steht Mjasnítzkijs und Léjkins literarische Tätigkeit, wobei der bürgerliche Stil in Anpassung an den Geschmack des kleinbürgerlichen Lesers vulgarisiert ist. Iwán Iljítsch Baryschéw-Mjasnítzkij, „Sohn eines Nichtadeligen", fast Autodidakt, besuchte vier Jahre eine Handelsschule — begann in den siebziger Jahren mit kleinen humoristischen Gedichten, doch seine Volkstümlichkeit erwarb er sich durch satirische Erzählungen aus dem kaufmännischen Leben. Ende der achtziger Jahre interessierte sich für Mjasnítzkij N. G. Tschernyschéwskij und bemühte sich, seine literarische Tätigkeit zu beeinflussen. Mjasnítzkij trug sich in der Tat einige Zeit mit dem Gedanken an einen Genreroman aus dem Kaufmannsleben. Zwei Geschlechterfolgen, Väter und Söhne, wollte er darstellen. Er schrieb verhältnismäßig umfangreiche und ernsthafte Werke: „Im Reiche des Zitz", „Der Manufakturrat" u. a. — Nikoláj Alexándrowitsch Léjkin stammte aus einer Kaufmannsfamilie, hatte gute Mittelschulbildung genossen und verkehrte im Kreise angesehener Literaten. Lebhaften Temperaments war er ein nicht weniger fruchtbarer Schriftsteller als Mjasnítzkij. Obwohl zu seinen Gunsten auch größere Werke zu verbuchen sind („Die Leute vom Apráksin-Kaufhof", „Die Börsenhandlanger", „Ein Stück Brot", „Die Braut Christi" usw.), so ist Léjkin doch durch seine humoristischen Erzählungen aus dem Leben der Petersburger Kaufmannschaft (des „Gostíny und Apráksin-Kaufhofes") berühmt geworden.

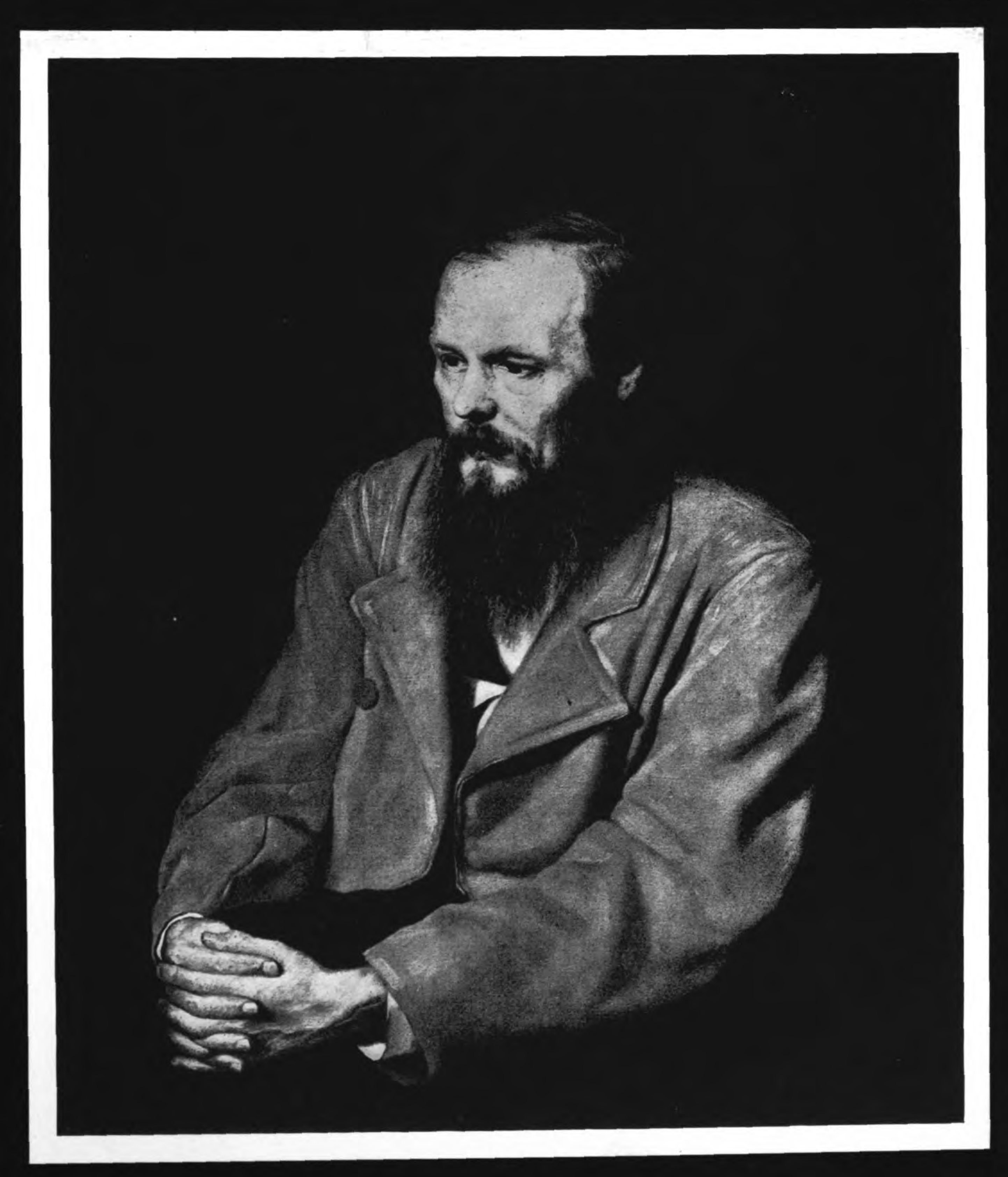
Zur russischen Großbourgeoisie gehört Iwán Alexándrowitsch Gontscharów (1812 bis 1891). Er wuchs in einer reichen und kulturellen Kaufmannsfamilie, die auf herrschaftlichem Fuße lebte, heran; so kannte er das Dorf und das Bauerntum im Grunde genommen gar nicht (Gontscharóws Eltern lebten in Simbírsk); er selbst besuchte in Moskau die Handelsschule, dann die humanistische Fakultät der dortigen Universität, wobei er sich der studierenden Jugend fernhielt; von der Universität trat er direkt in den Staatsdienst; in verschiedenen Stellungen (vom Beamten für besondere Aufträge beim Gouverneur bis zum Zen-



113. Vorstellung lebender Bilder auf dem Liebhabertheater in Moskau, 10. IV. 1851. Lithographie.



Tafel VI.



Fedor Michajlowitsch Dostojewskij.
Gemälde von W. G. Perow, Moskau, Tretjakow-Galerie.



sor) stand er fast vierzig Jahre (bis 1873) im Staatsdienst. Als Mann gesunden Menschenverstandes und als Mann der goldenen Mitte liebte er in allen Dingen Ordnung, ließ sich durch nichts übermäßig hinreißen, besaß aber den scharfen Beobachterblick und die farbige Palette des Lebensschilderers. Das russische Leben am geschichtlichen Wendepunkt, an der Grenze zweier Kulturen, ergriff ihn durch seinen Kampf zwischen Neuem und Altem. Der Romanschriftsteller ruhigen Temperaments wollte das Alte und das Neue „objektiv" gegeneinander abwägen, indem er einerseits alte und neue Lüge zu entlarven, andererseits alte und neue Wahrheit hervorzuheben suchte. Das Neue bestand in der Entwicklung des Kapitalismus und in der Ausbreitung radikaler und sogar sozialistischer Ideen. Für ihn ist ersteres die neue Wahrheit, letzteres die neue Lüge. Im Gegensatz zu den Raznotschintzy-Schriftstellern begrüßte Gontscharów das Wachstum des Kapitalismus als Anzeichen des wirtschaftlichen Fortschritts, der zwei Gesellschaftsklassen emporhob: das eigentliche Bürgertum und den Adel. Gontscharów verfolgte nun die sozial-ökonomischen Veränderungen in beiden Klassen, und suchte den beobachteten Vorgang letzten Endes im Lichte des allgemeinen Kulturproblems zu verstehen. Seine Anschauung kann man als bürgerlichen Liberalismus bezeichnen.

Schon in dem ersten Roman („Eine gewöhnliche Geschichte", 1847) trat mit voller Deutlichkeit der Standpunkt des Verfassers zutage: es wird darin der Konflikt der Herrenromantik mit den rauhen Forderungen des Lebens gezeigt. Alexander Adújew, ein junger Mann, der begeisterte Verträumtheit, „poetische" Gesinnung und die Unfähigkeit, ein Werk in Angriff zu nehmen, nach Petersburg mitgebracht hat, ist entlarvt und blamiert. Sein Onkel, ein hoher Beamter und Fabrikant, ein Adelsbourgeois also, hat dem Neffen das Schweben in den Wolken abgewöhnt und ihn dazu gebracht, „die Unerläßlichkeit des Handelns, der Arbeit und des Wissens" einzusehen. Das Leben hat Alexander Adújew „ernüchtert": und in diesem Sinne heißt die Erzählung „Eine gewöhnliche Geschichte". Der Dichter denkt sich die Arbeit, zu der er aufruft, als Staatsdienst und will Beteiligung am wirtschaftlichen Leben des Landes. Letztere Betätigungsart wird in dem Roman erst wenig betont.

Die Idee der gemeinnützigen und planvollen Arbeit auf dem Gebiete der Wirtschaft bildet die Haupttendenz des Romans „Oblómow" (1859). Das russische Leben war bereits in eine neue Periode getreten, es näherte sich die Zeit der Leibeigenenbefreiung, der Adel konnte nicht mehr wie bisher im trägen Patriarchalismus verharren. Gontscharów hat mit der ganzen Kraft seiner epischen Begabung das Dahinvegetieren des adeligen Gutsbesitzers geschildert, dessen typische Züge er bis zu pathologischen Ausmaßen steigerte. Oblómow verharrt in beispielloser Untätigkeit. Da seine Gestalt durch die Monumentalität und Konzentration ihrer Züge imponiert, machte sie auf die Leser einen starken Eindruck. Die publizistische Kritik machte sie sich zunutze, um die Trägheit der Gesellschaft, die durch das Leben vor neue Aufgaben gestellt wurde, zu brandmarken. Oblómow wurde zu einem Symbol, und das Oblómowtum („oblómowschtschina") zu einem Schlagwort, um die Untätigkeit zu bezeichnen. In einer reumütigen Anwandlung war die Kritik (Dobroljúbow) bereit, Oblómow als „unseren Grundvolkstyp" zu betrachten: im Oblómowtum suchte man „den Schlüssel, viele Erscheinungen des russischen Lebens zu lösen". Diese Ansicht über Oblómow als einen „nationalen" Typ hielt sich lange. Heute verkörpert uns Oblómow einen outrierten Typ des Adligen aus der Epoche vor der großen Reform. Oblómowka (d. h. das Dorf Oblómows) ist dem Untergang geweiht. „Leb wohl, altes Oblómowka! Deine Zeit ist um!" ruft Stolz, in welchem Gontscharów gerade die neue Wahrheit, d. h. die Wahrheit der aufsteigenden Klasse, verkörpert hat. Stolz ist Deutschrusse, der direkte Gegensatz zu Oblómow, stählern die Muskeln, kräftig die Nerven, unerschöpflich die Energie und nüchtern der Verstand, ewig rührig und beschäftigt; für ihn ist das Leben Arbeit. Sein Gebiet sind Ökonomik und Volksaufklärung. Er ist ein positiver, durch die kapitalistische Epoche geschaffener Typ. Durch den scharfen Gegensatz zwischen Alt und Neu hat der Verfasser des Romans grell die Wandlung im damaligen russischen Wirtschaftsleben beleuchtet. Langwierig und mühsam war die Arbeit am dritten Roman „Der Abgrund" (1869, Gontscharów schrieb daran fast zwanzig Jahre). Der Verfasser wollte hier seine ganze Weltanschauung, alle seine Ansichten über die aktuellen Fragen des russischen Lebens zum Ausdruck bringen. Dies gelang ihm nicht so vollständig, wie er wünschte, daher dachte er an eine Fortsetzung, doch ist der Roman auch in seiner jetzigen Fassung reichen Inhalts. In dem Roman ist die Zentralidee, um die sich alles dreht — der Kampf des Alten mit dem Neuen, der



114. Iwán Alexándrowitsch Gontscharów. Gemälde von J. N. Kramskój (1878). Moskau, Tretjaków-Galerie.

Kampf zwischen Wahrheit und Lüge —, klar durchgeführt. Das Neue hat seine eigene Wahrheit, dieselbe, die Stolz verkündete. Túschin, diesmal ein russischer Adliger und Holzgroßhändler, ist der positive Held seiner Zeit, der Typ des kulturellen Zémstwo-Vertreters; nach Gontscharóws Worten „unsere wirkliche Partei der Tat, unsere sichere Zukunft". Er geht auf glattem Wege und sicheren Schrittes übers Feld: auf ihn kann man sich immer verlassen. Die Wólochows hingegen zerren in die Tiefe des Abgrundes. Das Gut Malínowka, das von der klugen Großmutter verwaltet wurde und auf dem friedliche Ordnung herrschte, befindet sich plötzlich in Gefahr. Das sensible, sehnsuchtsvolle Mädchen Wéra wird ein Opfer des räuberischen Wólochow, eines berüchtigten Nihilisten und Sozialisten. Die Frauenfrage findet im Geiste der sechziger Jahre, im Geiste der freien Liebe, verhängnisvolle Lösung. Vor ihr fürchtet sich Gontscharów. Es fürchtet sich vor ihr im Grunde auch Wéra, doch reißt die Leidenschaft sie dahin. Voll Schande und Enttäuschung stürzt sie sich unter Tränen in die Arme der Großmutter. Eine nicht nur rührende, sondern auch symbolische Szene. Nach Absicht des Verfassers ist die Großmutter Bereżkówa das Symbol „einer anderen riesenhaften Gestalt, einer anderen riesigen Ahne" d. h. Rußlands, mit den ethnographischen und geschichtlichen Grundlagen seines Lebens. Gontscharów beabsichtigte, den Roman mit einer „religiösen und patriotischen Apotheose", mit einer „Apotheose der Frau, dann des Landes Rußland und schließlich der Gottheit und Liebe" abzuschließen.

Wir sehen also, daß Gontscharów, der Sänger des aufgeklärten Bürgertums, keinen Klassenhaß gegen den Adel hegte. Sein soziales Sein war von einer Art, daß er an den ökonomischen Konflikten, die die Entwicklung des Kapitalismus hervorgerufen hatte, und folglich auch am Klassenkampf keinen unmittelbaren Anteil nahm. Zwar übersah er nicht, daß der Adel eine Krise durchmachte und daß Oblómowka gestorben war; aber Malínowka besitzt noch feste Grundsätze; die neue Lüge kann wohl dessen Ruhe stören, wird aber dessen Grundsätze selber nicht erschüttern, weil die alte Wahrheit fortbildungsfähig ist. In den späteren Erläuterungen zu seinem Roman betonte Gontscharów, daß er im „Abgrund" ein „Bild des Erwachens" gezeigt habe. An diesem Prozeß des Erwachens sind alle gesunden Elemente des Adels wie des Bürgertums beteiligt. Reine Vertreter der Bourgeoisie sind in den Romanen Gontscharóws eigentlich nie vorhanden. Stolz ist Deutschrusse, Adújew und Túschin sind verbürgerlichte Adlige — Erscheinungen, die tatsächlich für diese Periode des russischen Lebens charakteristisch sind.

Fortschritt im Geiste des bürgerlichen Liberalismus und ruhige Entwicklung so denkt sich Gontscharów das Kulturproblem des ganzen russischen Lebens. Er stimmte für die Grundsätze der Adelskultur unter der Bedingung, daß sie weiterentwickelt werde. Der Sozialismus, dem die Zukunft gehörte, jagte ihm Schrecken ein. Die radikale Intelligenz, ebenso wie die Volksmassen selbst, waren ihm fremd.

Gontscharów erwies sich sowohl im Stil seines Schaffens als auch in seiner Poetik als konservativ oder gemäßigt liberal. Er trat in die Fußstapfen des russichen künstlerischen Realismus. Die alte Romantik und der „Neorealismus", d. h. der Naturalismus vom Typ Zolas, waren für ihn unannehmbar. „Nein", erklärt Gontscharów mit Entschiedenheit, „wir wollen uns an die Schule der alten Meister halten und den von ihnen gebahnten Weg gehen, selbstverständlich ohne die wahre, berechtigte Entwicklung, die neuen Schritte in der Kunst abzulehnen, und sei es auch, daß sie von ebendemselben Realismus kommen, allerdings nur, wenn diese Schritte keine Riesenschritte sind und der Realismus auf den Anspruch verzichtet, die Grundgesetze der Kunst ins Schwanken zu bringen!" Damit ist alles gesagt.

VII. DIE ADELSLITERATUR.

DIE POESIE.

In der dritten Periode ist die Adelsliteratur durch eine große Anzahl von Schriftstellern vertreten. Ihr Strom blieb immer noch breit und tief. Drei Züge treten in der Adelsliteratur dieser Periode charakteristisch hervor. Erstens die vollständige Beseitigung der Romantik, also die Herrschaft des Realismus. Zweitens läßt sich ein üppiges Aufblühen der künstlerischen Prosa, d. h. der Abschluß jenes Prozesses beobachten, der in der Púschkinperiode begonnen hatte, als die Prosaerzählung eine starke Entwicklung erlebte und der große Dichter selber die „verachtete Prosa" sorgsam pflegte. Man kann die dritte Periode als die Zeit der großen Romanschriftsteller bezeichnen (Turgénew und Leo Tolstój; erinnern wir uns auch des Raznotschínetz Dostojéwskij). Drittens hat die Adelskultur stärker als irgendeine andere die Lage „an der Grenze zweier Kulturen" aufgezeigt. Das soziale Sein des Adels als einer absterbenden Klasse hat mannigfaltigen Ausdruck gefunden. Die ersten Anzeichen der Zersetzung machten sich bei Lérmontow und Gógolj bemerkbar. Genial deckt Leo Tolstój den Prozeß auf. Schöpferisch und theoretisch lehnt dieser die „Herrenkunst" ab und propagiert die „Volkskunst". An der Schwelle der dritten Periode der Adelsliteratur stehen Lérmontow und Gógolj. Ihr Schaffen ist in mancher Hinsicht symptomatisch für den ganzen weiteren Weg der Adelsliteratur.

Das synthetische Schaffen Púschkins hatte von der Blütezeit der Adelskultur gezeugt, aber des Dichters tragischer Tod kündete laut vom Vorhandensein eines inneren Klassenkampfes. Púschkin betonte demonstrativ seine Zugehörigkeit zum mittleren Adel und verhehlte nicht seine Antipathien gegen die neue, vornehmlich bureaukratische Aristokratie. Nicht genug damit, stellte schon er den beginnenden Verfall des Adels als Ganzes fest. Die Adelskultur und -literatur geriet in eine lange Krisis. Dies alles fühlte und spiegelte Michaíl Júrjewitsch Lérmontow (1814—1841), Púschkins unmittelbarer Nachfolger, sensibel in seinem Schaffen wider.

Lérmontow brandmarkte leidenschaftlich Púschkins soziale Feinde, die er mit tiefem Scharfblick erkannte. Es sind Leute, „die als gierige Menge am Throne stehen, Henker der Freiheit, des Genies und des Ruhms". Die Zerschichtung des Adels und der Kampf innerhalb dieser Klasse wurden von Lérmontow schon deshalb schmerzhaft empfunden, weil er in seiner eigenen Familie den Unterschied zwischen der reichen Aristokratie und dem „von der Laune des Glückes benachteiligten Geschlecht" sah. Das soziale Selbstgefühl Lérmontows war stark entwickelt; die Klassenbedingungen hatten ihn für die Dissonanzen des Lebens und für das Problem des sozialen Kampfes außerordentlich empfänglich gemacht. Im Gegensatz zu Púschkin, in dem die majestätische Harmonie vorherrschte, befand sich Lérmontow in ständiger Unruhe. Seine Einbildungskraft war romantisch, aber die empirische Wirklichkeit brachte sich ihm auf Schritt und Tritt in Erinnerung.

Lérmontow bemühte sich, in die Geheimnisse des Seins einzudringen. In verschiedenen Variationen erklingt bei ihm das abstrakte Motiv „zwischen Himmel und Erde". Konkret bezeichnet es das Unbefriedigtsein durch die irdische Wirklichkeit und das Streben zu höheren Daseinsformen. Eine wahrhaft aktivistische Natur, hegte er Träume vom Wunderbaren und Heroischen, sehnte er sich inbrünstig nach Kampf und Freiheit. Darum lag ihm der stolze und rebellische Byronismus mehr als einem Púschkin oder irgendeinem anderen russischen Dichter der zwanziger Jahre. Motive des Byronismus schlingen sich durch seine ganze Lyrik, und in seinen Poemen herrscht der Held des Byrontyps. Ein einsames Segel in der Wüste des Meeres — das ist das dichterische Symbol Lérmontows: er, „der Rebellische, fleht um Sturm, als wenn es in Stürmen Ruhe gäbe". Gleich Byron ist er ein „von der Welt verfolgter

11*



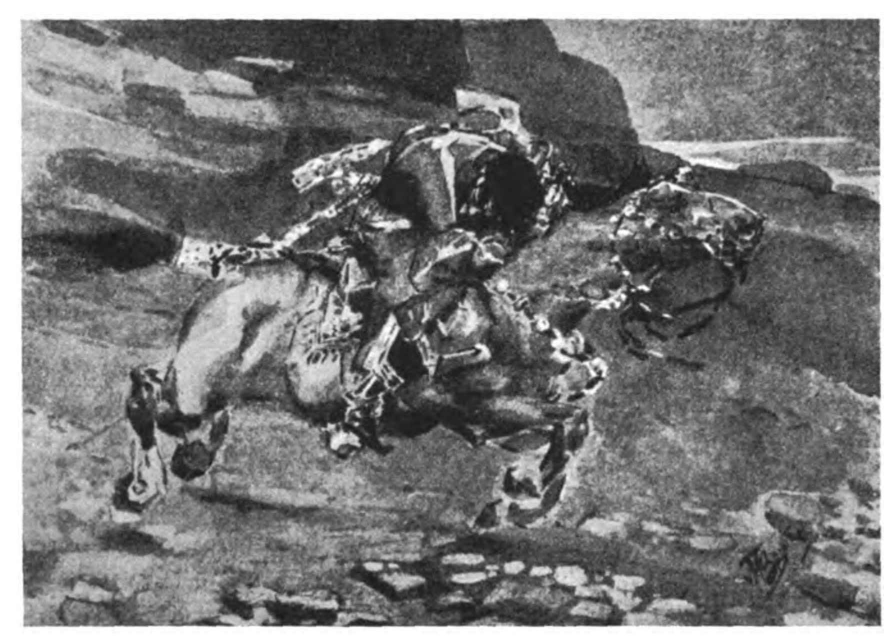
115. Michail Júrjewitsch Lérmontow. Gemälde von K. A. Gorbunów. Gravure von F. A. Brockhaus, Leipzig.

Pilger", jedoch einer „mit russischer Seele". Lérmontow warf der vornehmen Gesellschaft seinen von Bitterkeit und Bosheit übergossenen „Eisernen Vers" hin. Mit Trauer betrachtet er die Adelsjugend, „die gegen Gutes und Böses schmachvoll gleichgültig", willenlos, kleinmütig ist und knechtisch sich vor den Machthabern beugt. Klägliches „Petschórintum" (Petschórin — die Hauptgestalt von Lérmontows „Ein Held unserer Zeit") einerseits, Ketten und Knechtschaft andererseits. „Und stickig kommt es einem vor im Heimatland, das Herz fühlt sich bedrückt, die Seele trauert." Zuweilen erscheine einem das ganze menschliche Leben als ein „hohler und dummer Scherz". Nicht auf die vornehme Gesellschaft und nicht auf das offizielle Rußland mit dessen blutigem Ruhm richtet der Dichter seine liebevollen Blicke, sondern auf das dörfliche, bäuerliche Rußland. Als Lérmontow die europäische Revolution von 1830 begrüßte, prophezeite er auch für Rußland das „schwarze Jahr, in welchem die Zarenkrone fallen werde", und träumte von einer fernen Zeit, vom „Paradies auf Erden", da die Erde von anderen, reineren Wesen, die den Kindern oder Engeln ähnlich, bevölkert sein werde. Neben dem tiefen Unbefriedigtsein mit der Gegenwart lebte in seiner aufgeregten Seele eine gewisse Vorahnung von einer besseren Zukunft. Nicht umsonst verglich Lérmontow den Dichter mit einem Propheten, der, des Spottes und der Verfolgungen nicht achtend, den Menschen „der Liebe und Wahrheit reine Lehren" verkündet; nicht umsonst verlangte er von dem Dichter, daß der „gemessene Klang" seiner „mächtigen Worte" den „Krieger zur Schlacht entflamme" und seine Stimme laut über das Land hin erschalle „wie die Glocke vom Stadtturm an den Tagen des Glücks und Unglücks". Ein verhängnisvolles Duell hinderte Lérmontow, wie auch Púschkin, daran, sein letztes Wort zu sprechen. Er stellt einen neuen Dichtertyp dar. In seinem Schaffen ist die soziale Psychologie des Adels an der Grenze zweier Kulturen zum Ausdruck gekommen.

Auf dem Gebiet der literarischen Form ist Lérmontow gleichfalls symptomatisch. Von der romantischen Lyrik und von den byronistischen Gedichten geht er zur sozialen Lyrik, zum realistischen Poem und zum real-psychologischen Roman über, wie ihn sein „Held unserer Zeit" (1840) vorstellt. Die Technik des Gedichtes hatte schon in Púschkins Poesie hohe Vollkommenheit erreicht. Die Zeitgenossen, wie etwa Belínskij, sagten, daß „Púschkin auf ewige Zeiten der Maestro aller künftigen Dichter bleiben" werde, aber derselbe Belínskij betonte, daß Lérmontow im Vergleich zu Púschkin eine neue Phase in der Entwicklung der russischen Poesie bedeute, weil sein „Pathos" in „sittlichen Fragen über das Schicksal und über die Rechte der menschlichen Persönlichkeit" bestehe, und daß der Vers für ihn „nur ein Mittel, seine Ideen auszudrücken" gewesen sei, d. h. mit anderen Worten, er hebt den Gehalt der

Poesie Lérmontows hervor und schätzt ihn als sozialen Dichter. Auf Lérmontow mußte Nekrásow folgen. Wir haben also zwei Typen der Dichtkunst: den Typus Púschkins und den Typus Lérmontows.

Unter den adligen Schriftstellern bestand eine ziemlich bedeutende Gruppe von Dichtern, hauptsächlich Lyrikern, die sich der Púschkin-Tradition anschlossen, welche sie als „Dienst an der reinen Kunst" auffaßten.



116. Illustration zu Lérmontows „Dämon" von M. A. Wrúbel. „Несётся конь быстрѣе лани".

Gedichte seien die göttliche Sprache, in der man von erhabenen Gegenständen, von der Natur und der Liebe, sprechen müsse. Sie wiederholen gern Púschkins polemische Worte: „Nicht für das laut verworrne Leben, nicht für Gewinn noch Schlachtendrang — wir sind bestimmt zu höhrem Streben, zu süßer Andacht und Gesang." Als die Wellen des Lebens drohend sich dem Altar der Poesie näherten, nahm der Dichter eine Verteidigungsstellung ein und war bereit, sein Heiligtum bis aufs letzte zu halten. Eine der charakteristischsten Eigenschaften der „reinen" Poesie war der Hang zur Antike, eine Art Flucht vor dem zeitgenössischen Leben.

Im Schaffen Púschkins und seiner Plejade war der Klassizismus zum reinen Klassizismus geworden, war er in seine zweite Entwicklungsphase eingetreten. Dieses zweite Antlitz kann man apollinischen Klassizismus nennen. Dieser bildet eine der Prismenflächen des künstlerischen Realismus. Gerade in dieser Gestalt beobachten wir ihn in der Poesie der dritten Periode, hauptsächlich in deren erstem Stadium. Aus dem Wunsche heraus, „inmitten der primitiven Welt auszuruhen", begann W. A. Žukówskij in seinen alten Tagen eine vollständige Übersetzung der „Odyssee" (1842 bis 1849) und zweier Gesänge der „Ilias" (1849—1851), obwohl schon eine Übersetzung von Gnéditsch (1829) vorhanden war. Der Gógolj der Periode der „Ausgewählten Stellen aus dem Briefwechsel mit Freunden" begrüßte begeistert Žukówskijs „Odyssee", in der Annahme, daß diese Arbeit einen gesundenden Ein-

Отворите мнѣ темницу,
Дайте мнѣ сіянье дня,
Черноглазую дѣвицу,
Черногриваго коня!
Я красавицу младую
Прежде сладко поцѣлую,
На коня потомъ вскочу,
Въ степь, какъ вѣтеръ, улечу.

117. Anfang der eigenhändigen Niederschrift von Lérmontows Gedicht: „Узникъ" („Gefangener").



118. Afanásij Afanásjewitsch Fet-Schenschin. Gemälde von I. E. Répin (1882). Moskau, Tretjaków-Galerie.

fluß auf die Literatur, auf den „Wirrwarr und die Finsternis, die die ungeordneten, unorganisierten Schriftsteller herbeiführten", ausübe.

Bis in die siebziger Jahre hielten sich im Klassizismus die Púschkinschen Traditionen, und man sah in ihm die Quelle humaner und ästhetischer Erziehung. Viele Dichter der Púschkin-Schule, deren Schaffen in die vierziger und fünfziger Jahre fiel, pflegten eifrig das klassizistische Element.

Wir müssen hier als ersten Leo Alexándrowitsch Mej nennen (1822—1862), den Zögling des Zarskosélsker Lyzeums, der den ganzen Anakreon, die Idylle des Theokrit und vieles andere übersetzte, die antiken Dichter „nachahmte" (ein Sammelband „Übersetzungen und Nachahmungen") und einen Gedichtzyklus „Aus der antiken Welt" (1855—1861) schrieb. Mej erinnert an Délwig. Bei den Griechen lernte er „das Gesetz der Form, das Gesetz der plastischen Schönheit". Ein Freund Mejs war Nikoláj Fjédorowitsch Schtscherbina (1821—1869), dem Vater nach Adliger, der Mutter nach Grieche. Obwohl Schtscherbina einige Zeit als literarischer Bohemien lebte, träumte er nichtsdestoweniger von Griechenland und gab 1850 einen Band „Griechische Gedichte" heraus, in welchem er begeisterte Hymnen auf Hellas, die Schönheit und die Liebe singt. Ein Altersgenosse der beiden genannten Dichter war Apollón Nikolájewitsch Májkow (1821 bis 1897), der 1841 mit einem kleinen Gedichtband hervortrat; als Bestes erwiesen sich hier die anthologischen Stücke („Der Traum", „Die Oktave", „Die Kunst", „Die Muse" usw.). Auch später erfreute sich die klassizistische Gattung der besonderen Liebe des Dichters („Nachahmung der Alten", „Aus dem Gnostiker Apollodor", „Kameen", „Das Album des Antinoos" u. a.). Im Stil seiner antiken Gedichte ähnelt Májkow Bátjuschkow und Púschkin. Sie zeigen eine große Mannigfaltigkeit an Motiven und eine hohe Vollkommenheit der Form. Antike Motive finden sich auch bei einer ganzen Reihe anderer Dichter. Unter ihnen sind hervorzuheben J. P. Polónskij, F. I. Tjútschew, insbesondere aber Afanásij Afanásjewitsch Fet-Schenschín (1820—1892). Fets erster Gedichtband erschien schon 1840 unter dem Titel „Lyrisches Pantheon"; in ihm ragen des jungen Dichters anthologische Stücke und seine Übersetzung der Horazischen Ode an Lydia auffällig hervor. Fet war ein fleißiger Übersetzer; er gab 1856 eine vollständige Übersetzung der Horazischen Oden in vier Bänden heraus. Es folgten Übersetzungen aus einer ganzen Reihe anderer Klassiker, griechischer und römischer. Fet hat auch selber viele Gedichte in antikem Stil verschiedenster Art geschrieben. Man kann ihn wirklich als einen wahren Virtuosen des klassischen Stils bezeichnen. Der sublime Lyrismus, der die Grundlage seiner Poesie bildete, war harmonisch mit antiker Plastizität vereinigt. Das klassische Element mäßigte gewissermaßen Fets stürmische Musikalität, die dazu neigte, sich in den uferlosen Weiten des Gefühls und der Träumerei zu ergießen. Nicht umsonst fand die Kritik in Fet „eine vollkommen antike Gesundheit und Klarheit der seelischen Regungen".

Die antike Welt selber und deren geschichtliche Schicksale erweckten im Bewußtsein denkender Menschen eine Reihe von Fragen. Die Zentralfrage war die nach dem Verhältnis des Heidentums zum Christentum. Diese Idee tauchte bereits hin und wieder bei den Klassikern des 18. Jahrhunderts und bei Púschkin auf („An Licinius"). Mehr oder weniger tief entwickelten sie Tschaadájew in seinen „philosophischen" Briefen, A. Hérzen (unter anderem in dem Jugendstück „Licinius", 1838—1839) und Belínskij in den kritischen Artikeln der vierziger Jahre. Die Antithese „Heidentum und Christentum" kommt auch bei Mej vor („Weiche von mir, Satan", 1852) und ist ebenfalls bei Májkow in einigen Werken breit entfaltet („Olynth und Esther", 1842; „Drei Tode", 1852; „Der Tod des Lucius", 1863; insbesondere in dem Poem „Zwei Welten", 1872—1881). Andere Schriftsteller waren zu dieser Zeit mit der Lösung des Problems Christentum und Sozialismus beschäftigt; an dieser Stelle soll jedoch nur vom Christentum in seiner Beziehung zum Heidentum die Rede sein. Mit neuer Kraft lebte das Interesse für dieses Problem in der nächsten Periode, im Schaffen der Symbolisten (Wjatscheslaw Iwánow, Merežkówskij) wieder auf, wobei der Klassizismus sein drittes Antlitz, das dionysische, orgiastische, zeigte.

Die Poesie der „reinen Kunst“ war durch das Schaffen mehrerer talentierter Dichter vertreten, einer älteren Gruppe mit Tjútschew, Fet, Ap. Májkow, A. K. Tolstój und einer jüngeren mit Apúchtin, K. R. (Großfürst Konstantín Konstantínowitsch Románow), Goleníschtschew-Kutúzow und andern.



119. Apollón Nikolájewitsch Májkow. Gemälde von P. Michájlow.

Die ältere Gruppe begann ihre dichterische Tätigkeit schon in den dreißiger und vierziger Jahren und war folglich noch nach den Geboten der Púschkin-Epoche erzogen. Ihrer Überzeugung nach muß der Dichter über den Tagesinteressen stehen. „Ich konnte nie begreifen,“ schrieb Fet, „daß die Kunst sich für etwas anderes interessiere außer für die Schönheit.“ Nach Májkows Überzeugung kann der Dichter nicht den zeitlichen Interessen einer Partei dienen: „Du sollst über dem Jahrhundert stehen“, rät er dem Dichter. Alexéj Tolstój, der für sich selbst die Unmöglichkeit empfindet, mit den sogenannten „führenden Leuten“ der Epoche Schritt zu halten, fordert die mit ihm Gleichdenkenden auf, einmütig „gegen den Strom“ zu rudern und sich vollständig dem „Wahren, Ewigen, Absoluten“ hinzugeben. Intimes Erleben, meist Liebe und Leidenschaft, Bewunderung der Natur, poetische Augenblicke und philosophische Gedanken über das Leben sind die Motive, die in der „reinen“ Lyrik vorherrschen. Ein unvergleichlicher Meister der intimen Lyrik ist A. A. Fet (1820—1892). Er hat die Musik des Wortes bis zur höchsten Grenze verfeinert. Für ihn tönt die Welt vor allem. Der Komponist Tschajkówskij fühlte sich durch Fet häufig an Beethoven erinnert. In der Poesie F. I. Tjútschews (1803—1873) erklang eine tief philosophische Note. Durch „des Gesanges Zaubermacht“ offenbarte er mehr als die anderen Dichter die kosmischen Geheimnisse. Tjútschews Schaffen ist von pantheistischer Philosophie durchsetzt.

Von der jüngeren Dichtergruppe war K. R. (Konstantín Románow, 1858—1915) ein treuer Schüler der älteren Generation, besonders Májkows und Fets. Er möchte sich „nur von dem, was heilig, makellos, was reiner Schönheit voll“ begeistern lassen. Das gleiche hätte auch Graf A. A. Goleníschtschew-Kutúzow sagen können, den man in der Mitte der siebziger Jahre zu drucken begann und der in den achtziger Jahren am bekanntesten war. Sein Zeit- und Gesinnungsgenosse war Fürst D. N. Cértelew, ein philosophisch gebildeter Dichter der „reinen Kunst“ mit orientalistischem Einschlag. Das Schaffen A. N. Apúchtins (1840—1893) ist die Poesie des zerschlagenen Herzens, das traurige Drama des Individualisten.

Der „reinen“ Lyrik kommt selbstverständlich ihre eigene und sogar sehr hohe dichterische Bedeutung zu. Ihre Motive haben einen sich selbst genügenden Wert. Aber sie fanden in der Periode des Wirrwarrs und stürmischen Drängens keinen starken Widerhall. Den heiligen Altar der ewigen Schönheit vor dem Profanen schützend, hofften die Dichter der „reinen Kunst“ sich über das Leben stellen und ihre schneeweiße Fahne unbefleckt erhalten zu können. Aber es ist ihnen doch nicht gelungen, sich ganz auf diesem Standpunkt zu halten. Tjútschew hat die „Menschentränen“ und das Leid der „armen Dörfer“ nicht übersehen. Von Beruf Diplomat, reagierte er auf die historischen Ereignisse der Epoche (Sebastopoler Krieg, polnischer Aufstand usw.) und auf ihre öffentlichen Strömungen. Der slawophilisierenden Schriftstellergruppe angehörend, äußerte Tjútschew mitunter mutige Urteile in politischen Fragen, doch lehnte er im Namen der christlichen Ideale den revolutionären Sozialismus mit Entschiedenheit ab. Die aktuellen Ereignisse ergriffen auch Ap. Májkow (Krimkrieg, polnischer Aufstand, Befreiung der Leibeigenen usw.). Nicht frei von leichtem Liberalismus, verwandelte sich Májkow allmählich in einen „patriotischen“ Dichter. Sogar durch das Poem „Zwei Welten“ wollte er gewissermaßen den Propheten des Materialismus und

Utilitarismus eine Erwiderung geben. Al. Tolstój erwies sich als vollständig unfähig, im Bereich individuellen Erlebens allein zu verharren. Als Mann liberaler Gesinnung und weitgehender Sympathien reagierte er lebendig auf das ihn umgebende Leben. In Satiren und Humoresken, in Bylinen oder Balladen wiederholte Al. Tolstój nicht selten Meinungen der zeitgenössischen Kritik. Auch vor politischen Pamphleten auf die gesamte russische Geschichte machte er nicht halt („Die russische Geschichte von Gostomýsl an“). Zu seinen Werken gehören auch der Geschichtsroman aus der Zeit Iwáns des Schrecklichen „Fürst Serébrjanyj“, das Drama „Der Posádnik“ und eine dramatische Trilogie („Der Tod Iwáns des Schrecklichen“, 1866, „Zar Fjëdor Ioánnowitsch“, 1868, und „Zar Borís“, 1870). Ein Kritiker hat nicht umsonst diese Trilogie als „l'école des rois“ bezeichnen wollen. Wohl ein Gegner des Despotismus war Al. Tolstój doch ein Anhänger der liberalen und humanen Monarchie. N. F. Schtscherbína verfaßte schließlich das „Album eines Hypochonders“, in welchem seine Epigramme und Satiren der fünfziger und sechziger Jahre vereint sind.

An die Dichter der „reinen Kunst“ schloß sich auch J. P. Polónskij an (1819—1898), obwohl sein soziales Sein ein wesentlich anderes war als z. B. jenes von Fet und Alexéj Tolstój. Als Sohn eines Provinzbeamten hat Polónskij nicht wenig Lebensunbill ertragen. Man hätte erwarten können, daß Polónskij den ihm mit Recht zukommenden Platz unter den Raznotschíntzy einnehmen würde, aber er orientierte sich hartnäckig an Májkow und Fet. Mit ihnen zusammen bildete er einen Drei-Dichter-Bund. Doch war es für den Verfasser des Poems „Musikant Grille“ (1859 und 1863) ganz unmöglich, sich mit den Motiven der „reinen Kunst“, mit der „Musik der Seele und Musik der Natur“ zufriedenzugeben. Der Demokratismus forderte seine Rechte, und das Leben brach in die Poesie ein. Der Dichter geriet auch selber in Verlegenheit, wie er die Frage entscheiden solle: „Bin ich ein Ästhetiker, oder bin ich kein Ästhetiker?“ Ist doch folgendes seine Überzeugung: „Ein Dichter kann, vorausgesetzt daß er der Nerv eines großen Volkes ist, nicht anders als verletzt sein, wenn die Freiheit verletzt ist.“ Zuweilen näherte sich Polónskij in den Motiven seiner Poesie (z. B. „Hunger“, 1868) Nikítin und Nekrásow. Er verstand die neuen Menschen, jene, „die nach Licht lechzen“, die „Brehm und Wundt und Sétschenow kennen“, die ihr Leben nach den Grundsätzen der Arbeit und Freiheit einzurichten suchen, die für das Wohl des Volkes kämpfen und „im stickigen Gefängnis“ schmachten. Aber es fehlte Polónskij an geistiger Beharrlichkeit und Festigkeit des Willens. Und oftmals „drückte er Freunden und Feinden die Hand wie ein Verlorener“.

Wie schwer es für einen Dichter war, in bezug auf das öffentliche Leben indifferent zu bleiben, kann man aus A. M. Žemtschúžnikows (1821—1908) Schaffen beurteilen. „Die sogenannte ‚reine Poesie‘ ist stets erhaben und schön“, sagte er in seiner autobiographischen Skizze. Ein Dichter könne nicht umhin, „in die tönende Welt der Harmonien, der unverstandenen Poeme, der unbekannten Symphonien“ zu streben. „Poeme, Töne, Formen, Farben brauche ich wie das tägliche Brot“, gesteht der Dichter. Aber Žemtschúžnikow hatte staatsbürgerliches Empfinden genug, um zu begreifen, welche Verantwortung er der „Epoche des Erwachens von Geist und Gewissen“ gegenüber hatte. Er beteiligte sich an der Entlarvung der öffentlichen Übel, unter anderem als Mitarbeiter der literarischen Firma „Kuzjmá Prutków“, und er hat bis ins Alter seinen Liberalismus bewahrt, indem er die „Vergessenen Worte“ predigte, an die in den Jahren der Reaktion der Satiriker Saltyków die russischen Leser erinnerte. Žemtschúžnikow hat sich den dauernden Ruf eines „Sängers der staatsbürgerlichen Ehre“ erworben.

Der ideologische Schwingungsbereich dieser Lyriker ist ziemlich groß; hier hatten verschiedene Schattierungen von Weltanschauungen Raum, vom unversöhnlichen Konservativismus, ja, fast der Parteinahme für die Leibeigenschaft bei Fet bis zum weitgehenden Liberalismus Žemtschúžnikows. Doch herrschte der gemäßigte Liberalismus vor. In Analogie zu den ideologischen Gruppierungen der Epoche kann man die Vertreter der „reinen“ Lyrik im allgemeinen der westlerischen Gruppe zuordnen. Wie sie literarisch sich der Púschkin-Epoche anschloß, so stand sie in der Auffassung des Kulturproblems auf dem Standpunkt der zweiten Epoche, indem sie das klassische Element wie die europäischen Bildungsgrundsätze für die Zwecke der kulturellen Entwicklung Rußlands auszunützen suchte.

Einen anderen ideologischen Standpunkt nahmen die Slawophilen ein, an deren Spitze Chomjaków und die Brüder Konstantín und Iwán Sergéjewitsch Aksákow standen. In nicht übermäßig künstlerischen Versen legten sie sowohl ihre philosophische Weltanschauung (z. B.





Eine Seite aus der Originalhandschrift des Romans „Dämonen“
von F. M. Dostojéwskij.

K. S. Aksákows Gedicht „An die Vernunft") als auch ihre Einstellung zur historischen Entwicklung dar.

So beweint Chomjaków im Gedicht „Träumerei" den Untergang Westeuropas, des „Landes heiliger Wunder", und ruft den „schlummernden Osten" auf, er möge sich „in neuem Strahlenglanz" erheben; K. Aksákow klagt leidenschaftlich in dem Gedicht „An Peter" Rußlands Reformator des Verrats am russischen Volk an, während er zugleich im Gedicht „Rückkehr" seine Landsleute „nach Hause", ins vorpetrinische Rußland ruft; sein politisches Ideal ist das Nówgoroder „Wétsche" der Vergangenheit („Nówgorod") und die „große Volkssynode" der Zukunft („Traum"). Das alte heilige Rußland wurde liebevoll von Chomjaków in den Dramen „Jermák" und „Der falsche Demetrius" und von K. Aksákow (im Drama „Die Befreiung Moskaus im Jahre 1612") geschildert. Der Slawophile fordert die Intelligenz, das „Publikum" auf, im Volke aufzugehen und sich der von ihm erkannten Wahrheit unterzuordnen (Aksákows Gedicht „An einen Humanisten"). Iwán Aksákow hat in den Stücken „Winterreise" und „Fürst Lupowitzkij" das entwurzelte Europäertum des Adels verspottet. Nicht vergessen wurden von den slawophilen Dichtern die Ideen des Panslawismus (Chomjaków „Der Adler") und des Weltmessianismus (Chomjaków „Rußland").

In den lyrischen Polemiken gegen die Westler wurden die Slawophilen von N. M. Jazýkow unterstützt. Den slawophilen Kreisen nahe stand L. A. Mej, ein begeisterter Verehrer des russischen Altertums und Volkstums. Bei ihm treten die von uns schon in der vorhergehenden Epoche beobachteten Züge außerordentlich scharf zutage. Mej übertrug die „Mär von der Heerfahrt Ígors" in Verse, begeisterte sich für die mündlich überlieferte Lyrik, für das Heldenepos, für die Legenden und die Volkssagen. In Nachahmung der mündlich überlieferten Dichtung schrieb er lyrische Lieder, epische Gedichte (z. B. „Das Lied vom Bojáren Jewpátij Kolowrát") und Balladen. Die Epoche Iwáns des Schrecklichen lieferte ihm Material für das Drama „Die Zarenbraut" (1849); das Drama „Die Pskowítin" (1850—1860) behandelt den Kampf der Stadt Pskow gegen Iwán den Schrecklichen. Zu den slawophilen Dichtern gehörte ferner M. P. Rosenheim (1820—1887). Er entnimmt seine Stoffe gern der altrussischen Geschichte und den Volkssagen. Der sogenannte Krieg zur Befreiung der Slawen fand in Rosenheim seinen überzeugten Barden.

Die slawophile Poesie beruhte auf einer bestimmten kulturhistorischen Basis. Die Petersburger Periode der russischen Geschichte verneinend, lehnten die Slawophilen auch die von der Adelsklasse übernommenen Kulturprinzipien ab, die sich synthetisch mit der altrussischen Kultur vereinigt hatte. Sie zerlegten gewissermaßen wieder das Amalgam der Kultur und rückten hauptsächlich die Bedeutung des Volkselements in den Vordergrund. Diese Forderung war charakteristisch für die Periode, die wir mit den Worten „an der Grenze zweier Kulturen" bezeichneten.

Das sich zum Sozialismus bekennende Westlertum hat ebenfalls seinen dichterischen Ausdruck gefunden. Betrachtet man die Werke W. S. Petschérins (die Tragödie „Woldemar" und das Poem „Triumph des Todes", 1833), die Werke dieses russischen Lamennais, der hauptsächlich außerhalb Rußlands ein wechselvolles Leben führte, so muß man die Motive des Saint-Simonismus und Fourierismus vermerken, wie sie in den Werken A. Hérzens, Ogarëws und der Petraschéwtzen erklangen.

A. I. Hérzen hat viel über die geschichtliche Bedeutung des Christentums nachgedacht, das jetzt, wie er meint, vom Sozialismus abgelöst werde. Über den Kulturwert des Christentums hatte er bereits in seiner Jugend zwei Dramen in Versen geschrieben: „Licinius" und „William Penn" (1838—1839). Der Stoff zu letzterem ist der Geschichte des englischen Quäkertums entnommen (17. Jahrhundert), das Hérzen als eine Art von christlichem Sozialismus interessierte. Auch in den Händen der Quäker habe sich aber das Christentum als zu schwach erwiesen, als daß es das Leben der Menschen auf Erden nach den Grundsätzen der Gleichheit, Brüderlichkeit und Liebe hätte leiten können. Jetzt sei dies die Aufgabe des Sozialismus. Der Dichter der Saint-Simonisten war N. P. Ogarëw. Auf dem Hintergrund des autokratischen und leibeigenen Rußlands führte er einen autobiographischen Helden vor, der mit geringen Abwandlungen in seinen verschiedenen Gedichten vorkommt („Das Dorf", „Radájew", „Die Beichte eines überflüssigen Menschen", „Der Herr") und der in seiner Gesinnung vollständig mit jenem Bild, das der Leser aus der Lyrik Ogarëws erhält, harmonisiert. Deutlich erkennen wir das Suchen, die Zweifel und Hoffnungen des russischen



120. Alexánder Iwánowitsch Hérzen. Gemälde von N. N. Ge (1867). Moskau, Tretjaków-Galerie.

Sozialisten der vierziger Jahre. Unter den Petraschéwtzen befanden sich mehrere, die wohl der Versform mächtig waren (S. F. Dúrow, D. D. Achscharúmow u. a.), ein wirklicher Dichter aber war nur A. N. Pleschtschéjew. Seine Jugendgedichte (ein Band erschien 1846) gehören hauptsächlich dem utopischen Sozialismus an, dessen Ideen in sehr dehnbaren Formeln ausgedrückt werden: Kern der Liebe, Strahl der Wahrheit, heiliges Gesetz der Wahrheit, Morgenrot der heiligen Erlösung usw. Nach seiner Rückkehr aus der Verbannung 1857 nahm Pleschtschéjew seine dichterische Tätigkeit wieder auf und verlor bis an sein Lebensende nicht den Glauben, daß unsre Welt einst im Licht der Liebe und der Wahrheit erstrahlen werde.

Im zweiten Stadium der dritten Periode wurde hauptsächlich die demokratische, die Raznotschíntzy-Intelligenz Führer des Sozialismus. Mit dieser völlig in Einklang bekannte sich Nikoláj Alexéjewitsch Nekrásow (1821—1877). Einer Jarosláwer Gutsbesitzerfamilie entstammend, erlebte er in jungen Jahren die Nöte des literarischen Proletariats, das in den „Petersburger Winkeln" hauste. Seine Weltanschauung erarbeitete er sich im Kreise Belínskijs und der neuen Vertreter des demokratischen Gedankens (Tschernyschéwskij, Dobroljúbow u. a.), der „Freunde des Volkes und der Freiheit". Nekrásow stand sogar an der Spitze jener Zeitschriften „Sowreménnik", 1847—1866, und „Otétschestwennyje Zapíski" („Vaterländische Annalen" seit 1868), die die demokratische Intelligenz, die des Adels und die der Raznotschíntzy zu vereinigen suchten.

Nekrásow hat sein eigenes, scharf und herb geprägtes schöpferisches Antlitz. Das ganze Leben lang quälte ihn die Tragödie des Gewissens. Er war wahrhaft ein „reumütiger Edelmann". Das Leben forderte von einem jeden Opfer und selbstlose Taten. Ringsum brodelte leidenschaftlicher Kampf. Die Arbeit für das Volk und im Volke war im Gange. Von jedem wurde verlangt, daß er ein standhafter Staatsbürger sei. Da Nekrásow dieses Kriterium mit aller Strenge auf sich selber anwendete, kam er zu dem bitteren Schluß, daß er nur ein „Ritter auf Zeit" sei. Der Ballast ererbter Psychologie lastete schwer auf ihm. Ein Mensch von großem Seelenschwung, fühlte Nekrásow die „freie, stolze Kraft" in sich. Aber diese Kraft war, wie er selbst in einem Gedicht sagte, durch mächtige Leidenschaften gebrochen, der stolze Wille war vom Ungemach abgebogen. Er stand immer noch inmitten der Frohlockenden, als es notwendig wurde, „ins Lager der für das große Liebeswerk Zugrundegehenden" zu ziehen. Die „Wunden des kranken Gewissens" ließen dem Dichter keine Ruhe. Und so starb er auch unter den ungelöschten Qualen des Gewissens. Das Motiv der Reue erklang unermüdlich in seiner Poesie.



121. Illustration zu Nekrásows „Ritter auf Zeit" aus der Ausgabe von Sewastjánowy.



122. Illustration zu Nekrásows „Wenn ich geh des Nachts auf dunkler Gasse".

Nicht imstande, zum Staatsbürger-Kämpfer zu werden, war Nekrásow doch als Dichter und Staatsbürger von ausnehmend großem Format. Er hat einen eigenen Stil, den Nekrásow-Stil, geschaffen. Nach den in seiner Poesie vorherrschenden Motiven zu urteilen, war er ein Naródnik, ein „Sänger des Volksleids", besonders als die Bauernschaft noch das Joch der Leibeigenschaft trug; zugleich war er ein Sänger der Volksfreiheit. Sein Meisterwerk ist das Gedicht „Wer hat in Rußland ein schönes Leben ?". Er hat viele Jahre daran gearbeitet, mindestens seit 1866. Auf dem Sterbebett bedauerte der Dichter am meisten, daß er sein Lieblingsgedicht nicht mehr werde beenden können, in das er seine ganze Lebens- und dichterische Erfahrung hineingelegt habe und aus dem er ein „Volksbuch" habe machen wollen. Das Gedicht ist zwar unvollendet geblieben, aber auch in seiner jetzigen Form fällt die Größe des Plans und die Kompliziertheit des Aufbaues ins Auge. Die Nekrásowschen Bauern wollen wahrheitsgemäß erfahren, ob es in Rußland glückliche Leute gäbe. Der Dichter plante, auf einer Riesenleinewand das ganze Rußland darzustellen und die historischen Schicksale des großen Volkes zu beleuchten. Er wollte alle Motive, die er in seiner Lyrik in Bruchstücken bearbeitet hatte, zu einem festen Knoten zusammenziehen. Das Gedicht ist im höchsten Grade dynamisch und ungemein lyrisch. Alles rührt und regt sich. Es geht laut, bunt und farbig darin zu. Eine Unmenge Personen verschiedener Stände tauchen auf, im Mittelpunkt die Bauern. Das Volk bildet den vielstimmigen Chor des Gedichtes. Man hört Lieder, Märchen, Klagegesänge, Legenden und geistliche Gedichte. Das Gedicht ist vom Chorprinzip des Volkslebens durchgeistigt. Der Bauer des Nekrásowschen Gedichtes ist aktiv und bewußt; er ist die Achse, um die Rußland mit seinen Popen, Gutsbesitzern, Beamten und dem Zaren selber sich dreht. Während Nekrásow noch bis 1861 das Los des Sklaven Volk beweinte, besingt er jetzt das Volk mit unverbrüchlichem Glauben an dessen Zukunft.

Песня (Гриши)

Ты и убогая
Ты - и обильная,
Ты и могучая,
Ты - и бессильная,
Матушка Русь!

В рабстве спасенное
Сердце свободное,
Золото, золото
Сердце народное!

123. Eigenhändige Niederschrift von Nekrásows Poem „Wer hat in Rußland ein schönes Leben ?"



124. Nikoláj Alexéjewitsch Nekrásow. Stahlstich nach Photographie. Herausgegeben von F. A. Brockhaus, Leipzig.

Der Stil von Nekrásows Poesie hat viel Eigenartiges. Seine Gedichte zeichnen sich durch Reichtum an Versmaßen aus. Besonders charakteristisch sind für ihn die dreisilbigen Versfüße; der Anapäst hat sogar den Namen „Nekrásowsches Versmaß" erhalten. Nekrásow wählte sehr geschickt seine Reime und baute seine Gedichte sehr vorteilhaft auf, wobei er nicht selten große Wirkungen erreichte. In der Kunst, den Volksvers zu gebrauchen, hat Nekrásow nur wenige Konkurrenten: bald flocht er Volkslieder in seine poetischen Schöpfungen ein, bald stilisierte er sie. Nekrásows Lyrik ist gesanglich, musikalisch; der Wortschatz mannigfaltig in seinen Bestandteilen. Besondere Schönheit und einen originellen Stil verleihen der Poesie Nekrásows die volkstümlichen Ausdrücke und Redewendungen. Daß der Stil Nekrásows von volkspoetischen Elementen durchtränkt ist, ist einer seiner hervorstechendsten Züge. Schon dieser Stil zeugt von des Dichters volkstümlerischen Ideologie. Man hat Nekrásow nicht selten den Vorwurf gemacht, daß er die Farben zu stark auftrage, unnatürlich übertreibe, grob karikiere. Das alles trifft zu, es gehört zu seinem Stil. Dem Kanon der Poetik tritt er überhaupt pietätlos entgegen. Die Wahrheit aber ist, daß seine Muse ihre „stürmische Zunge" nicht zügeln konnte. Seine besten Gedichte entstanden „in den verhängnisvollen Augenblicken seelischer Gewitter". Es war eine „schwere", „kranke", „schlimme" Zeit, „die altersschwache Welt auf ihrem Schicksalswege". Von überallher erklingt „der Lärm der Trommeln, Ketten, Äxte". In den Ohren ertönt die „Musik der Bosheit". Nekrásow spricht nicht, er „singt" nicht, sondern er stöhnt und schreit mit schluchzender Stimme. Seine Muse stellt er nicht anders dar denn als „traurig", „mürrisch", „blaß", „weinend", ausgepeitscht, voll Blut und mit der Dornenkrone auf dem Haupt. Die Saiten seiner Leier zittern und stöhnen angesichts des sozialen Dramas der Epoche. Eine Poesie der Rache und Trauer in Harmonie mit dem allgemeinen Stil des heroischen und dulderischen Naródniktums. Tränen und Pathos stehen der Nekrásowschen Muse gut. Darum lieben ihn ja auch die Kämpfer fürs Volk. Auch Dostojéwskij schätzte den „sich zum Leiden leidenschaftlich stellenden" Dichter hoch. Wie Leo Tolstój brach Nekrásow mit seiner Klasse und sah die Zukunft Rußlands im Schicksal der befreiten Bauernschaft.

Wir sehen also, daß die Poesie, hauptsächlich die Lyrik, die verschiedenen Gruppierungen, in die damals die Adelsklasse zerfiel, widerspiegelte. Sie schuf, mit Ausnahme von Nekrásow, im Vergleich zur Púschkin-Periode, keine originellen Stile und hinterläßt bei uns den Eindruck einer tiefen Kulturkrise.

VIII. DIE ADELSLITERATUR.

DIE KÜNSTLERISCHE PROSA. GOGOLJ UND SEINE NACHFOLGER.

Schon in den dreißiger Jahren konnten wir beim realistischen Stil Fortschritte der künstlerischen Prosa feststellen. Púschkin hatte sich selbst an die Spitze dieser literarischen Bewegung gestellt. Die Aufgabe war deutlich und ihre Lösung schon angedeutet. Die erste Periode der dritten Kulturepoche bemühte sich um diese Lösung. Sie brachte eine Reihe bedeutendster Belletristen hervor und wurde zur Periode der großen Romanschriftsteller.



125. Nikoláj Wasíljewitsch Gógolj. Gemälde von A. A. Iwanów,-Moskau. Rumjántzew-Museum.

Schon zu Púschkins Zeit sprachen Kritiker und Leser lebhaft von dem neuen Talent, in dem man schon damals den legitimen Nachfolger des Verfassers der „Erzählungen Bélkins" zu erblicken meinte. Es war Nikoláj Wasíljewitsch Gógolj (1809—1852). Gógolj ist aus dem Stand der kleinen Gutsbesitzer hervorgegangen, aber sein soziales Sein ist selbstverständlich unermeßlich verwickelter als das eines beliebigen Vertreters dieser Gesellschaftsgruppe. Nach seinem Eintritt in die große Literatur beteiligte er sich bewußt am literarischen und sozialen Leben. Die literarischen Fehden und der Kampf der gesellschaftlichen Ideologien bis zum Sozialismus einschließlich interessierten Gógolj nicht nur, sondern regten ihn an. Seine Bedeutung kann nur auf dem Hintergrunde des ganzen sozialen und literarischen Entwicklungsprozesses der dreißiger und vierziger Jahre verstanden und bewertet werden. 1831 erschienen Gógoljs „Abende auf dem Meierhof bei Dikánjka". Púschkin war begeistert: „Das ist wahre Heiterkeit, aufrichtig, ungezwungen, ohne Ziererei, ohne Aufgeblasenheit." In den „Abenden" traten sofort Gógoljs charakteristische Eigenschaften zutage. Humor und Lyrismus vereinten sich seltsam in dem jungen Schriftsteller, den offenbar alles Grelle und Bunte anzog. Gógolj entwarf gerne Bilder in großen und kräftigen Pinselstrichen. Auf seiner Palette fehlten die grauen und blassen Farben. Er benutzte weitgehend die künstlerischen Gegensätze, griff gern zur Karikatur, zur Posse, zum künstlerischen Hyperbolismus. Die „lyrische Macht" war einer der spezifischen Züge des Gógoljschen Talents. Seine nervöse, exaltierte Natur kannte nicht das gelassene Gleichgewicht der Durchschnittsmenschen: er lachte bis zu Tränen und bis zum Schmerz, trauerte bis zur lichtlosen Melancholie, bereute bis zur asketischen Erschöpfung des Fleisches. Gógolj war sich dessen sehr gut bewußt, welches Problem des künstlerischen Stils damals akut war: er hatte zu wählen zwischen Romantismus und Realismus.

Der romantische Idealismus sagte dem jungen Gógolj zu, der seine Tätigkeit mit dem Poem „Hans Küchelgarten" (1829) begann, das offenkundig Joh. Heinr. Voß' „Luise" nachahmt und deutlich den deutschen Idealismus widerspiegelt. Auch weiterhin teilte er, unempfänglich für französische Literatur, namentlich für die französische Romantik, das Interesse seiner Zeitgenossen für die deutsche Romantik. In den dreißiger Jahren urteilte Gógolj in romantischer Art über Freundschaft, Liebe, Weib und Kunst. Zugleich hegte er von früher Jugend an lebendiges Interesse für die Erscheinungen des Alltags. Schon zu Anfang der dreißiger Jahre hatte er begriffen, „je gewöhnlicher ein Gegenstand sei, desto höher müsse der Dichter darüber stehen, um aus ihm das Ungewöhnliche herauszuholen, damit dieses Ungewöhnliche unter dem anderen zur vollkommenen Wahrheit werde". Gógolj grübelte oft über das Schöpfertum und über das Verhältnis der Kunst zur Wirklichkeit nach. Seine Erzählung „Das Bildnis" (in zwei Fassungen) zeugt davon, wie tief er in diese Frage eindrang. Gógolj hat hart darum gerungen, in sich den realistischen Künstler zu erziehen: sich nicht allein auf seine Beobachtungsgabe verlassend, sammelte er sorgfältig die „Dokumente des Lebens", die der Genreschriftsteller und Satiriker benötigt. Die Komödie „Der Revisor" (1836) und das Poem „Die toten Seelen" (1. Teil 1842) sind herrliche Denkmäler seines realistisch-künstlerischen Schaffens. Daß Gógolj in den „Toten Seelen" sich den Aufbau der Abenteuerromane vom Typ des „Gil Blas" zunutze machte, wie auch verschiedene Konventionalitäten in seiner schriftstellerischen Manier hindern uns nicht im geringsten daran, bei ihm von Realismus zu sprechen.

Keinem seiner Zeitgenossen ist es gelungen, mit solcher Kraft und Tiefe die Banalität des bureaukratischen und adligen Rußlands aufzudecken wie gerade Gógolj. Der



126. Eigene Handzeichnung Gógoljs zur Schlußszene des „Revisórs".

Organismus des Lebens, der Gutsbesitzer und Beamten, wurde hier von einem satirischen Künstler durchanalysiert, und es stellte sich heraus, daß auf dem Operationstisch die „toten Seelen" aus dem Rußland der Zeit Nikolaus' I. lagen. Entsetzt über seine grausige Entdeckung, deckte Gógolj rasch die häßlichen Leichen mit dem Schleier der Dichtung zu. Kaum ist er in der Kutsche seines Helden Tschítschikow dem Reich der toten Seelen entronnen, da träumt er auch schon von der „flinken, nicht einzuholenden" Trójka, die den wie ein Gewitter hereinbrechenden Fortschritt des russischen Volkes symbolisiert. Psychologisch war es für den Künstler notwendig, seine Seele zu erleichtern und seine Phantasie durch lichtvolle Bilder zu beruhigen: im zweiten Teil der „Toten Seelen" werden die in vielfacher Hinsicht idealen Gestalten Úlinjka, Murázow, Kostanžóglo vorgeführt. Aber das Wunder, die Toten zu erwecken, überstieg selbst die Kräfte des großen Gógolj. Die geplante Trilogie gelang nicht. Die „Toten Seelen" liegen vor uns als malerische Ruine, als künstlerisches Denkmal der inneren Unorganisiertheit des Verfassers selbst und der Unvollendetheit des damaligen Rußlands, das erst im Vorgefühl der Krisis lebte.

Schon seit der zweiten Hälfte der dreißiger Jahre achtete Gógolj aufmerksam auf die „endlosen Dispute" ideologischen Charakters. Er begann auch selbst eifrig Rußland zu studieren, Informationen von kompetenten Leuten zu sammeln und sich Rußlands soziale und wirtschaftliche Struktur klarzumachen. Gógolj sucht sich auch in den bei Slawisten und Europäisten strittigen Kulturproblemen zurechtzufinden. Zu den ersteren neigend, lehnte er auch die letzteren nicht in Bausch und Bogen ab, da er deutlich den Übergangscharakter der Zeit sah. Er selbst wenigstens hatte „sich noch nicht fertig gebaut" und gestand dies offen ein. Ihn quälten die „große Schwermut" und die Sehnsucht „nach erhabner Lebensharmonie". In der großen Schar der russischen Schriftsteller ist Gógolj eine der tragischsten Gestalten. Auf Púschkin, Belínskij, Hérzen und andere empfängliche Zeitgenossen übte Gógolj stärksten Eindruck: es ist begreiflich, daß sie ihm nicht nur provinzielle, sondern allgemeinrussische Bedeutung zuschrieben. Man sah in Gógolj einen Künstler der russischen Wirklichkeit, den Stammvater einer neuen literarischen Richtung, für die darstellerisch der künstlerische Realismus und inhaltlich der soziale Charakter eigentümlich sind. Man gab damals dieser Richtung den Namen „natürliche Schule". Gógolj stellte man an die Spitze der Bewegung, betrachtete ihn als Gegenstück zu Púschkin, der von den unmittelbaren Anforderungen des Lebens weit entfernt zu sein schien und darum ins Gebiet der „reinen Kunst" gehörte. Schriftsteller und Kritiker werden sich noch lange um die Vorzüge der Púschkin- und der Gógoljschule streiten.

Nachdem Gógolj den Anfang gemacht hatte, wurde das Soziale zum unerläßlichen Element der Belletristik. Gerade so wurden in den vierziger Jahren — vor allem von Belínskij — die





127. Petúch, Zeichnung von Boklówskij zu den „Toten Seelen".

Aufgaben der „natürlichen Schule" aufgefaßt. Die Belletristen dieser Zeit gingen viel weiter als ihr Lehrer: sie warfen die Frage nach den Problemen des sozialen Lebens kühner und entschiedener auf, beleuchteten diese nicht nur im fortschrittlich-liberalen, sondern auch im sozialistischen Sinne.



128. Nozdrëw, Zeichnung von Boklówskij.

Schon Gógoljs „Abende auf dem Meierhof bei Dikánjka" (1831—1832) hatten in der Literatur eine Reihe von „Abenden" hervorgerufen: Sylvesterabende, Herbstabende, sogar Friedhofsabende. „Einen ungewöhnlichen und — um die Wahrheit zu sagen — einen nicht unverdienten Erfolg", stellte seiner Zeit Belínskij fest, hatten die „Abende an der Kárpowka" (1837—1838, zwei Teile, anonym erschienen) von Márija Semënowna Žúkowa. In einer Petersburger Sommerfrische, am Ufer des Flusses Kárpowka, versammelt sich eine kleine Gesellschaft. Laut Verabredung erzählt jeder der Anwesenden eine Geschichte aus seinen Erinnerungen. Es ergibt sich eine Reihe von Erzählungen, wie in den „Russischen Nächten" Odójewskijs oder den „Abenden" Gógoljs. Zwei Jahre später (1840) gab Žúkowa noch zwei Teile neuer Erzählungen heraus. Die Verfasserin wirft keine bedeutenden sozialen Probleme auf oder spitzt sie wenigstens nicht zu. Sie geht an die Dinge hauptsächlich von der psychologischen Seite heran. Das Hauptthema ist (wie auch bei Zeneïda R—wa) das Schicksal der Frau. Das soziale Milieu ist meist die vornehme Gesellschaft. In den vierziger Jahren beobachteten wir bereits die Entwicklung des sozialen Romans. Eine reichliche Vorstellung von ihm geben folgende Werke: Sollogúb „Der Tarantás", Hérzen „Wer ist schuld?", Družínin „Pólinjka Sachs", Karolína Páwlowa „Ein Doppelleben", die frühen Erzählungen Saltykóws („Die Widersprüche", „Eine verwickelte Angelegenheit") und die Erzählungen Grigorówitschs aus dem Bauernleben („Das Dorf", „Antón Goremýka"). Sein Werk „Der Tarantás" (1845) bezeichnete Graf W. A. Sologúb nicht als Roman, sondern einfach als „Reiseeindrücke". Kompositionell erinnert „Der Tarantás" an die „Toten Seelen" mit Tschítschikows Reisekutsche. Der Kasáner Gutsbesitzer Wasílij Iwánowitsch reist in einem Tarantás aus Moskau in sein Kasáner Dorf Mordásy; als Reisegefährten hat er einen jungen Mann, seinen Gutsnachbarn Iwán Wasíljewitsch, mitgenommen. In diesem spielt er deutlich auf den bekannten Slawophilen Iw. Was. Kiréjewskij an. Der Held des „Tarantás", Iwán Wasíljewitsch, will das russische Volkstum erkennen, dessen Erscheinungsformen er in Moskau, in Wladímir, in Nížnij Nówgorod und in anderen Orten, durch die er auf der Reise kam, studiert. Das Geheimnis des „Volkstums" erweist sich jedoch als für Iwán Wasíljewitsch unerhaschbar; er bringt sein Notizbuch „unbeschrieben, weiß" nach Hause zurück. Der slawophile Idealismus des Iwán Wasíljewitsch ist ins Lächerliche gezogen. Der Mißerfolg des Helden steht im Gegensatz zum ruhigen gesunden Menschenverstand des Wasílij Iwánowitsch: dieser ist ein guter Mann „alten Schlages", der ohne jede Theorien an das Leben und das Volk herangeht. Die Sympathien des Verfassers stehen offenbar auf Wasílij Iwánowitschs Seite. Als liberaler Westler betrachtete Sologúb die Slawophilen ironisch. Mehr bekannt durch seine theoretischen und publizistischen



129. Plúschkin, Zeichnung von Boklówskij.



130. Ukrainische Bauern im Gespräch. Zeichnung von Wladimír G. Makówskij.

Schriften, hat der berühmte Denker und Sozialist A. I. Hérzen doch einige belletristische Werke geschrieben, unter denen das bedeutendste der Roman „Wer ist schuld?" (1841—1846) ist. Der tote Bureaukratismus, die schmachvolle Leibeigenschaft, die ganze „alte Ordnung" bilden den Lebenshintergrund des Romans, der den Widerstreit zweier Lebensauffassungen zum Gegenstand hat. Dmítrij Krutziférskij ist seiner Herkunft nach Raznotschínetz und seiner Weltanschauung nach Idealist. Hérzen hat am Liebes- und Eheproblem die Unhaltbarkeit dieser Weltanschauung gezeigt. Béljtow (auch in seinen Adern fließt Bauernblut) betrachtet das Leben von einem umfassenderen Standpunkt und realer, und die Frau Krutzifërskijs ist bereit, sich seine Lehre von der freien Liebe zu eigen zu machen. „Wer ist schuld" in dem Familiendrama Krutzifërskijs? Persönlich niemand, antwortet der Autor: schuld ist der Idealismus als falsche Lebensanschauung. Aber Béljtow selber hat sich unter den damaligen Lebensverhältnissen als „überflüssiger Mensch" erwiesen. Ebenfalls der Frauenfrage gewidmet ist A. W. Drušínins Roman „Pólinjka Sachs" (1847). Ohne jegliche gedankliche Erwägungen, einfach den Launen ihres Temperaments nachgebend, wird die Heldin dieses Romans ihrer ehelichen „Pflicht" untreu. Der durchaus nicht radikal eingestellte Verfasser vermag ohne jegliches Moralisieren über die untreue Gattin diese Familienkatastrophe zu schildern. Der George-Sandismus war bereits nichts Neues mehr; der Geist der Zeit verlangte, human die „Sünde" der Frau zu dulden. Die Frauenfrage behandelt weiterhin der Roman „Ein Doppelleben" (1848) von Karolína Páwlowa. Der junge M. J. Saltyków, der mit dem Fourierismus in Berührung stand, schrieb zwei Erzählungen „Widersprüche", 1847, und „Eine verwickelte Angelegenheit" (1848), in denen das Problem der sozialen Gleichheit auf die Messerschneide gestellt wird. Die Helden sind dem Kreise der adligen Kleingutbesitzer entnommen. Diese fühlen die Ungerechtigkeit des Schicksals, das sie an Lebensgütern benachteiligt hat, und sind sich der Zuspitzung der sozialen „Widersprüche" bewußt (gewissermaßen ein Gegenstück zu Proudhons „Système des contradictions économiques", (1846). Bemerkenswert ist hierbei, daß in der zweiten Erzählung die utopistischen Sozialisten, die sich in der „verwickelten Angelegenheit" des Lebens nicht zurechtfinden können, in humoristischer Weise dargestellt werden. Die soziale Absicht steht aber außer Zweifel, und der Verfasser mußte mit Verbannung dafür büßen. Insbesondere aus dem Leben der Bauern entnahm D. W. Grigorówitsch seine Vorwürfe. In der Erzählung „Das Dorf" (1846) entwarf er mit etwas grobem, aber aufrichtigem Realismus Szenen aus dem Leben des Dorfes, wo Unbildung, Trunksucht und primitive Roheit herrschten. Der Verfasser gibt zu verstehen, daß die Ursachen für die Demoralisierung des Dorfes in der Herrschaft der Gutsbesitzer und in der Fabrik zu suchen sind. Die Leiden des Antón Goremýka (Antón, der Armselige), des Helden der zweiten Erzählung (1847), machten auf humane Leser einen „entsetzlichen, bedrückenden, qualvollen, erstickenden Eindruck", wie Belínskij sich ausdrückte. Damit war ein, wenn auch nicht sehr kunstvoller Anfang mit der „Mužik-Belletristik" gemacht. Vergessen wir nicht, daß in denselben Jahren die ersten Erzählungen Turgénews erschienen, aus denen sich später die „Aufzeichnungen eines Jägers" zusammensetzten.

So umfaßte also die Belletristik der vierziger Jahre thematisch einen ziemlich weiten Bereich des russischen Lebens. Gutsbesitzer und Bauern, Beamte, Intelligenz verschiedener Typen (darunter auch der Typ des „überflüssigen Menschen"), Frauenfrage — dies alles wird im Lichte der demokratischen Ideale betrachtet, die aus dem Bewußtsein der Unvermeidlichkeit einer neuen sozialen Ordnung entstanden waren. Trotz der individuellen Unterschiede im Schaffen der einzelnen Schriftsteller besitzen die betrachteten Werke Einheit des Stils, der für die „natürliche Schule" charakteristisch ist.



131. Illustration zu Sologúbs „Tarantás" (1845).

In der zweiten Hälfte der dritten Periode sehen wir eine ungewöhnlich üppige Entwicklung der Adelsbelletristik. Ihre Gipfelpunkte erreicht sie in Turgénew und Leo Tolstój. Zunächst wollen wir eine Übersicht der Belletristen zweiten Ranges geben. Ihr Schaffen bietet in seiner Masse einen imposanten Anblick. Mehr oder weniger talentiert, schufen sie keine neuen literarischen Stile, sondern hielten sich an die Methoden der Púschkin-Gógoljschen oder natürlichen Schule. Aber thematisch kann man sie in mehrere Gruppen teilen, und auch ideologisch sind bei ihnen mehrere Schattierungen vorhanden.

Drei Themata der Adelsbelletristik verdienen besondere Beachtung. Es ist das Leben des Adels selbst, das bäuerliche Leben und die sozialen Gesinnungen der Intelligenz.

Der sanftmütige Slawophile S. T. Aksákow schrieb in bereits ehrwürdigem Alter in herrlicher Sprache seine „Familienchronik" (1856) und die „Kinderjahre des Bagrów-Enkels" (1858). Mit slawophiler Färbung schilderte das Leben die talentierte Belletristin N. S. Kochanówskaja (Pseudonym der Sochánskaja) in den Erzählungen „Nachmittagsbesuch", „Die Porträtgalerie", „Die Schraubenmutter", „Die alte Zeit" usw. Über die Stellung der Frau beim mittleren Adel schrieb J. W. Žadówskaja, anfangs in Versen, dann in Prosa. In dem Roman „Eine Frauengeschichte" (1861) und in der Erzählung „Die Zurückgebliebene" (1861) klingen sogar radikale Töne an.

Jahre vergingen. Die Leibeigenschaft bestand nicht mehr. Das Zémstwo (Landschaftsvertretung) hatte seine Tätigkeit begonnen. Ein neuer Typ von liberalen und in der Öffentlichkeit wirkenden Gutsbesitzern war entstanden. Diesen hat E. L. Márkow in dem Roman „Schwarzerdfelder" (1876—1877) darzustellen versucht. Das Leben der Gutsbesitzer ist darin in seinen positivsten Seiten geschildert. Andere Belletristen nehmen einen anderen Standpunkt ein. Es war eine „schwere" Zeit, und der Adelige konnte sich nicht so leicht den neuen Verhältnissen anpassen. Das Eindringen des Kapitalismus ließ sich nicht mehr vermeiden. P. D. Boborýkin zeigt dies in seinem Roman „Geschäftsleute" (1872—1873) auf. S. N. Terpigórew (Pseudonym Sergéj Atáwa), schildert unter dem Titel „Verarmung" (1880) in einer langen Reihe talentvoller Essays, ganz im Ton der Saltykówschen Satire, sowohl den durch die Abschaffung der Leibeigenschaft hervorgerufenen Ruin des Adelsstandes, wie auch dessen sittlichen Verfall in den „Söhnen", die, uneingedenk ihrer adeligen Herkunft, zu Parasiten werden. Noch pessimistischer betrachtet Fürst D. Golítzyn-Muráwlin die Lage des Adels (Essay „Dürftige und Geputzte", 1884, Roman „Der Tenor", 1885). Er schildert die wirkliche Zersetzung und Entartung seiner Klasse.

Nach Vollendung seiner Essays über den Adel beabsichtigte Terpigórew „Skizzen über die Verarmung der Bauern" zu schreiben. Sprach man vom Adel, so konnte man die Bauernschaft nicht umgehen: beide

Klassen waren durch sozial-ökonomische Interessen miteinander verbunden. Die Schriftsteller der vierziger Jahre widmeten bereits ihr Schaffen dem Dorfleben, die Bauernreform vorausahnend. In der zweiten Phase der dritten Periode machte sich, als die Bauernfrage an erste Stelle rückte, die Adelsbelletristik mit neuem Enthusiasmus, gewöhnlich im Geiste liberaler Sympathie, an die Schilderung des Dorfes. Der Verfasser des „Antón Goremýka", D. W. Grigorówitsch, setzte den von ihm eingeschlagenen Kurs der Volksliebe, wenn auch ohne besonderen künstlerischen Erfolg, in den Erzählungen „Die Fischer" (1853) und „Die Übersiedler" (1855—1856) fort. Die humane und empfindsame Márko-Wówtschek (M. A. Márkowitsch) machte mit Erzählungen aus dem Volksleben der Ukraine (1859) starken Eindruck auf die zeitgenössischen Leser, die gespannt auf die Befreiung der Leibeigenen warteten. Ohne schablonenhafte Idealisierung, mit aufregender Wahrheitsliebe, sprach A. F. Písemskij vom Volksleben in Erzählungen, wie z. B. „Die Zimmermannsgenossenschaft" (1855), und besonders in dem Stück „Ein bitteres Schicksal" (1859), das lauten und andauernden Erfolg auf der Bühne hatte. Eine sehr eigenartige, halb slawophile, halb volkstümlerische Note, brachte in die Literatur P. I. Jakúschkin, der bekannte Sammler von Volksliedern, der sowohl in seiner Kleidung als auch in seiner Lebensweise äußerste Vereinfachung durchgeführt hatte. Seine Erzählungen („Groß ist der Gott der russischen Erde", 1863; „Aufstände im alten Rußland", 1866; „Putz dir die Zähne, sonst nennt man dich einen Bauern", 1868 u. a.) führen den Leser in die Tiefen der Bauernseele ein. Mit humoristischen Schlaglichtern hat der talentierte und in seinen Anschauungen radikale W. A. Sleptzów eine Reihe kleiner Szenen aus dem Leben der Bauernschaft festgehalten (zehn Erzählungen aus den sechziger Jahren), insbesondere über ihre Beziehungen zu den Lokalbehörden. Die originellen Seiten des Volkslebens Südrußlands hat G. P. Daniléwskij (unter dem Pseudonym Skawrónskij) 1862—1863 in seinen Romanen „Flüchtlinge in Neurußland", „Die Flüchtlinge sind zurückgekehrt" und „Freiheit" beschrieben. Zu den Werken aus dem Volksleben kann man auch die Romane von P. I. Méljnikow-Petschérskij „In den Wäldern" (1872—1873) und „Auf den Bergen" (1875, 1880) zählen. In ihnen ist das Leben der russischen Raskólniken dargestellt. Der Verfasser hat sie mit dem Auge des offiziellen Bureaukraten betrachtet. Nichtsdestoweniger hat er dank seiner vortrefflichen Kenntnis vom Leben und der Literatur der Raskólniken, wenn auch sehr einseitige, so doch außerordentlich lebensvolle Bilder ihrer Sitten und Bräuche gegeben.

Die dritte Sphäre, aus der die adeligen Schriftsteller das Material für ihre belletristischen Werke schöpften, war das Leben der Intelligenz. Obwohl kein Belletrist von Profession, schrieb Hérzen in den vierziger und fünfziger Jahren mehrere interessante Werke über das Thema Intelligenz und Kultur („Doktor Krúpow", 1847; „Aus den Werken des Doktor Krúpow über seelische Krankheiten im allgemeinen und über die epidemische Entwicklung derselben im besonderen", 1847; „Vor allem die Pflicht", 1854; „Der Beschädigte", 1854). Gleich Rittern von der traurigen Gestalt, gleich Sonderlingen und Verrückten stehen die „Denkenden" abseits vom Leben auf schwankendem Boden. Gehirn und Nerven des Intelligenzlers haben die äußerste Grenze einer bereits pathologischen Verfeinerung erreicht. Geschichte und Gegenwart sprechen in gleicher Weise von einer „chronischen Weltverrücktheit". Dennoch hofft einer seiner Helden, daß „vielleicht die künftigen Generationen zur Besinnung kommen".

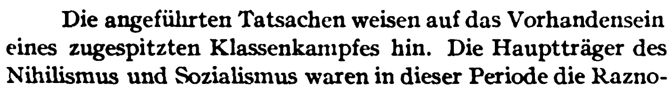
Die neuen sozialen Verhältnisse führten zu schroffen Veränderungen im Leben der Adelsintelligenz. P. D. Boborýkin überschrieb seinen autobiographischen Roman „Aufbruch" („W putj-dorógu", 1862 bis 1864). Die neue Intelligenz der sechziger Jahre wird auch, allerdings nicht allzu tief, von dem gleichen Schriftsteller in den Romanen „Abendopfer" (1868) und „Solide Tugenden" (1870) dargestellt; viel Platz räumt er der Frauenfrage ein. Von fortschrittlichen Ansichten durchdrungen sind auch die Werke der talentierten Schriftstellerin N. D. Chwoschtschínskaja-Zajontschkówskaja, die unter dem männlichen Pseudonym W. Krestówskij schrieb. Ihre Beobachtungen zeichnen sich durch keinen starken Optimismus aus. „In Erwartung eines Besseren" (so heißt einer ihrer Romane) bleibt dem Intelligenzler Nerjátzkij nichts andres übrig, als voll Tadel das Leben der Gutsbesitzer zu entlarven. Dieses „Bessere" war gekommen, freute aber unsere Schriftstellerin nicht allzusehr, wie zu ersehen ist aus ihren Romanen („Der erste Kampf", 1869, „Der große Bär", 1870—1871) und aus ihren „Album" betitelten Skizzen (1874—1877).

Neben dem Adeligen hatte der Raznotschinetz den Schauplatz des Lebens betreten, und die Adelsliteratur mußte auch von ihm sprechen. Den Raznotschinetz erwählte A. F. Písemskij zum Haupthelden seines Romans „Tausend Seelen" (1858). Die Fabel des Romans hat etwas Künstliches. Auch Písemskij selbst überzeugte sich alsbald, daß der wirklich ideelle Raznotschinetz sich auf anderem Gebiet und ganz anders hervortun würde. Aus den Raznotschintzy entstammten nihilistische Materialisten und Sozialisten,

die „ins Volk gingen". Dieses Phänomen jagte den adligen Belletristen ernsthaft Schrecken ein. Der gleiche Písemskij ließ 1863 den Roman „Meer in Aufruhr" erscheinen und charakterisierte schon mit diesem Titel die radikale Bewegung jener Zeit. An dem beginnenden Entlarvungsfeldzug beteiligten sich W. P. Kljúschnikow („Fata Morgana", 1864), N. S. Lesków („Ausweglos", 1864, und „Auf Messern", 1870 bis 1871) und Wséwolod Krestówskij („Panurgs Herde", 1869; „Zwei Mächte", 1874; beide Werke wurden 1875 unter dem gemeinsamen Titel „Blutiger Puff" herausgegeben). Viele zählen hierzu auch Turgénews „Väter und Söhne", Gontscharóws „Abgrund" und Dostojéwskijs „Dämonen". Tatsächlich war eine neue Romangattung entstanden, deren Helden die konventionellen Züge des sozialen Verbrechers aufwiesen. Ein umfassendes Bild des öffentlichen Kampfes in seinen verschiedenen Stadien, selbstredend unter der obligaten Beteiligung eines Nihilisten und Sozialisten, gab B. M. Markéwitsch in der Erzählung „Marína aus Ályj Rog" (1873) und in drei Romanen, die gewissermaßen eine Trilogie bilden: „Vor einem Vierteljahrhundert" (1878), „Der Umschwung" (1880—1881) und „Der bodenlose Abgrund" (1880—1884, unvollendet). Der Stoff wurde ultrareaktionär beleuchtet.

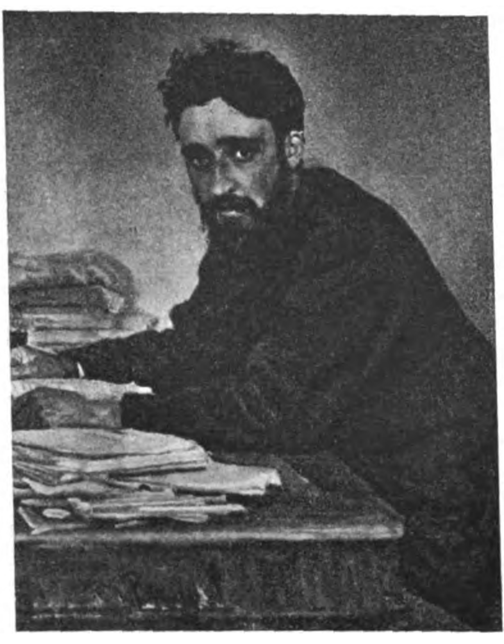


132. Alexéj Feofiláktowitsch Písemskij. Gemälde von I. E. Répin (1880), Moskau, Tretjaków-Galerie.



Die angeführten Tatsachen weisen auf das Vorhandensein eines zugespitzten Klassenkampfes hin. Die Hauptträger des Nihilismus und Sozialismus waren in dieser Periode die Raznotschíntzy. Gegen sie kämpfen die wahren Vertreter der Adelsklasse. Aber die Adelsintelligenz war, wie wir uns bereits mehrmals überzeugen konnten, nicht von einheitlichem Willen durchdrungen. Die Adelsklasse machte eine Krise durch: es wurde immer deutlicher, daß sie dem Untergang geweiht war. Schon in den vierziger Jahren hatten feinfühligere Seelen ihre Entwurzelung erkannt, und dieser Umstand ließ den sogenannten überflüssigen Menschen entstehen. Es ist das ein seit Lérmontow viel beachteter sozialer Typ. Mit hohen Ansprüchen an sich selbst und unter ständiger Reflektion, empfand der überflüssige Mensch bis ins Krankhafte seine Unfähigkeit, sich dem Leben anzupassen, und seine Überflüssigkeit; Hamletismus und Willenlosigkeit verliehen seiner ganzen seelischen Verfassung die Färbung. In bitterer Ironie fand dies bei einem deklassierten und verarmten Adligen, A. O. Nowodwórskij-Osipówitsch (1853—1882), seinen Ausdruck. Verarmung und Zersetzung des Adels einerseits, Sinken des Idealismus bei der führenden Intelligenz nach den Mißerfolgen des Naródniktums andererseits ließen Menschen entstehen, die Osipówitsch „weder Pfau noch Rabe" nannte („Episode aus dem Leben des weder Pfau noch Rabe", 1877; „Die Karriere", 1880 u. a.). Das zweite Stadium in der Entwicklung des gleichen sozial-psychologischen Prozesses ist die Psychologie des reumütigen Adligen, in welchem das Pflichtbewußtsein dem Lande und hauptsächlich dem Volke gegenüber erwacht. Gewissensqualen treiben ihn zum Bruch mit seiner eigenen Klasse. Ein Adliger solcher Art hätte nicht gezaudert, sich einen Raznotschínetz, der das Ziel deutlicher sah und entschlossener darauf zuging, zum Führer zu wählen. Radikal-demokratische und volkstümlerische Gesinnung waren unter der Adelsintelligenz keine Seltenheit. Vergessen wir nicht, daß der radikalste Kritiker, D. I. Písarew, aus dem Adelsstand hervorging; zum Adel gehörte einer der Führer des Naródniktums, N. K. Michajlówskij, und der große Satiriker M. J. Saltyków. Mit vollem Recht kann man von einer Literatur der reumütigen Adligen sprechen.

Zu den Dichtern dieser Gruppe gehört Nekrásow. Unter den Prosaisten befand sich ein Schriftsteller, der mit erschütternder, fast pathologischer Kraft die Bilanz des sozialen Dramas, welches die Adelsintelligenz durchmachte, zum Ausdruck brachte. Es ist Wséwolod Micháјlowitsch Gárschin (1855—1888). Er war hervorgegangen aus dem mittleren Adel, doch kann man annehmen, daß er Spuren physischer Degeneration in sich trug. Schon als Gymnasiast litt er unter einer seelischen Krankheit, die schließlich zum Selbstmord führte.



133. Wséwolod Michájlowitsch Gárschin. Studie von I. E. Répin (1883), Moskau, Tretjaków-Galerie.

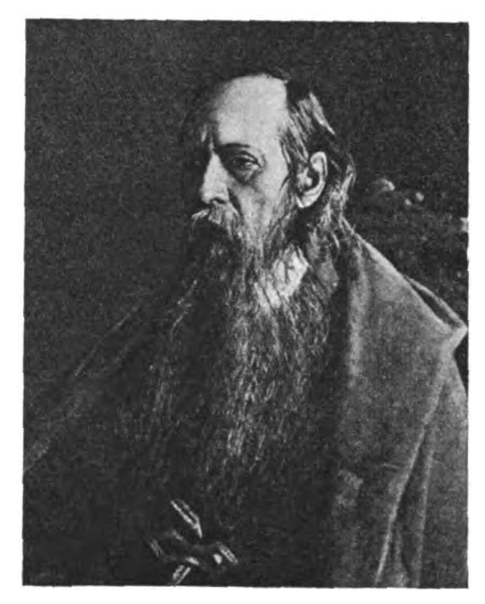
Mit krankhafter Nervosität reagierte Gárschin auf seine ganze Umgebung, namentlich auf die gerade damals sehr unruhige und verantwortungsvolle Zeit. Was wog schon allein das Kunstproblem, das von jedem Künstler und Schriftsteller eine entschiedene Antwort auf die Frage forderte, welche Einstellung er zu seiner Funktion habe! Mit der bei Gárschin üblichen Dramatik behandelte er dieses Problem in der Erzählung „Die Künstler". Auf Schritt und Tritt erhoben sich vor ihm die „verfluchten und brennenden Fragen". Das Naródniktum hatte seinen Höhepunkt erreicht, aber die Ergebnisse rechtfertigten nicht die heroischen Bemühungen: zwischen dem Volk und seinen Freunden fehlte das gegenseitige Verständnis; die reaktionäre Regierung bekämpfte erbarmungslos die sozialistische Bewegung. Die Lage der Bauernschaft erschien hoffnungslos, die Lage der Intelligenz ausweglos: die Intelligenz wird zugrunde gehen wie die Palme „Attalea princeps" in Gárschins gleichnamiger Erzählung. Das Stadtleben hatte erschütternd viel Anomalien aufzuweisen; unter diesen fiel Gárschin besonders die Prostitution auf (die Frauenfrage stand überhaupt auf der Tagesordnung). Dieses Thema wird in der Skizze „Ein Geschehnis" und in der Erzählung „Nadéžda Nikolájewna" angeschlagen. Zu dem allen kam auch noch der russisch-türkische Krieg. Gárschin konnte nicht ein gelassener Beobachter des Lebens bleiben: er wollte das Los des Volkes teilen, das in den Krieg zog. Man wird in der russischen Literatur nur wenige Werke finden, die durch die erschütternde Kraft des Erlebens und an Tiefe der Problemstellung sich mit den Kriegserzählungen Gárschins vergleichen ließen („Vier Tage", „Der Feigling", „Das Gefecht bei Ajasljár", „Die Aufzeichnungen des Gemeinen Iwánow"). Die Reflexionen des Intelligenzlers sind wiedergegeben in der Erzählung „Nacht" und symbolisch in „Attalea princeps" (1879). Aber die ganze Tragik Gárschins ist in seiner Erzählung „Die rote Blume" (1883) verdichtet. Die rote Blume ist zum Symbol jenes blutigen Übels geworden, das auf der ganzen Welt lastet. Bis zum Wahnsinn gelangt, will der Held alles Böse pflücken und auf einen Schlag vernichten. Statt der blauen Blume der Romantik hat das Leben „Blumen des Bösen" gezüchtet; Gárschins rote Blume ist das Emblem der sozialen Qualen, die für den russischen Schriftsteller dieser Periode charakteristisch sind. Lérmontow und Gógolj leiteten diese Periode ein, an ihrem Ausgang aber stehen Nekrásow, Gárschin und Leo Tolstój.

Um ein vollständiges Bild des kulturellen und literarischen Suchens zu gewinnen, bleibt noch das Schaffen des berühmten Satirikers M. J. Saltyków und der zwei großen Romanschriftsteller I. S. Turgénew und L. N. Tolstój zu betrachten.

IX. DIE ADELSLITERATUR

DIE SATIRE. — SALTYKÓW-SCHTSCHEDRÍN.

Der Verfasser des „Revisor" und der „Toten Seelen" hat uns leuchtende Musterbeispiele der Gesellschaftssatire gegeben. Das Land, das „an der Grenze zweier Kulturen" stand und einen neuen Weg einzuschlagen im Begriffe war, benötigte die Satire. So war es in der Epoche Peters I. und Katharinas II. gewesen. Umso mehr jetzt. Das zweite Stadium der dritten Periode war der Entwicklung der Satire besonders günstig.



134. Michaíl Jewgráfowitsch Saltyków-Schtschedrín. Gemälde von N. A. Jaroschénko (1887) Privatbesitz.

Die Niederlage des zaristischen Rußlands im Kriege um Sebástopol hatte alle schwachen Seiten der autokratisch-bureaukratischen Ordnung aufgezeigt. Es begann eine Periode der Reformen. Die Erregung, die sich der weitesten Gesellschaftskreise bemächtigt hatte, ließ sofort eine literarische Richtung entstehen, die enthüllen wollte, die sogenannte entlarvende Richtung. Den satirischen Zeitschriften und Flugblättern sekundierten die Dichter (Rosenheim, Benedíktow u. a.) sowie die Dramatiker. Großen Erfolg hatten die Aufführungen der Komödie des Grafen W. A. Sologúb „Der Beamte" (1856). „Schreien wir es durch ganz Rußland, daß die Zeit gekommen ist, das Übel mit der Wurzel auszurotten!" ruft der Held dieser Komödie Nadímow aus. Es erschienen eine Reihe anderer die Mißstände entlarvender Theaterstücke, unter denen Ostrówskijs Komödie „Der einträgliche Posten" (1856) besonders vorteilhaft hervortrat. A. W. Súchowo-Kobýlin schuf seine Trilogie „Bilder der Vergangenheit": „Kretschínskijs Hochzeit" (1855), „Das Geschäft" (1862) und „Tarélkins Tod" (1868). Der Hauptgegenstand der Satire ist auch hier die bureaukratische und die Gerichtsordnung. Tiefen Eindruck machten die „Gouvernements-Skizzen" (1857) von Saltyków-Schtschedrín, die auf Grund von Beobachtungen im Gouvernement Wjátka, das hier den Namen Krutogórsk trägt, geschrieben wurden. Die Verbannung machte Saltyków zum Satiriker. Die führende Kritik hieß die „Gouvernements-Skizzen", „dieses edle und vortreffliche Buch" (Tschernyschéwskij), willkommen. Einer der Kritiker verkündete sogar den Anbruch einer Schtschedrín-Periode, welche gekommen sei, die Gógolj-Periode abzulösen. Jedenfalls erschienen jetzt in Massen „Erzählungen in Schtschedríns Art" und bildeten gewissermaßen eine besondere belletristische Gattung.

Wie wir sehen, war in der ersten Zeit Gegenstand der Entlarvungen die bureaukratische Ordnung: man erblickte im Beamtentum den Hauptschuldigen der überstandenen Unbill. Aber die Frage heischte selbstverständlich eine bedeutend tiefere Antwort. Dies begriff der große Satiriker der Epoche Michaíl Jewgráfowitsch Saltyków-Schtschedrín (1826 bis 1889). Sein Stil stand unter der Einwirkung der natürlichen Schule Gógoljs und des demokratischen Naturalismus. Saltyków bekennt sich zum „wahren Realismus", d. h. nicht zum „groben, mechanischen Kopieren der Natur", sondern zu einer solchen Darstellung der Wirklichkeit, die den „intimen Sinn" und das „innere Leben" der Erscheinungen mit dem Licht der Ideale beleuchtet. Als Satiriker gezwungen, die brennenden Tagesfragen zu verfolgen, hat er doch nichtsdestoweniger eine Unmenge lebendiger Gesellschaftstypen und farbige Bilder des Lebens geschaffen. Die Galerie seiner Gestalten („Die Herren Golowlëw", „Das alte Poschechónien", „Wohlmeinende Reden" usw.) hat einen selbständigen literarischen Wert. Ein scharfer Beobachter, ein feiner Psychologe und unerbittlicher Analytiker, suchte Saltyków die verborgensten Triebfedern des Lebens bloßzulegen, wozu er die Methoden der

Karikatur, der Posse und Groteske benutzte. Seine „Phantastik" und „Erfindung" erwiesen sich häufig als vollkommen reale Prognose der „tollen Streiche der Zukunft". Mit bissigem Humor nimmt der Satiriker die Parade über das an ihm vorbeiziehende Leben ab, und er vermag sein geißelndes Lachen nicht zu verbeißen. Saltykóws Sprache ist außerordentlich treffend und stilvoll; es entstammen ihr viele geflügelte Worte und scharfe Aphorismen. Seine Satire bestand nicht aus „Blumen unschuldigen Humors", wie es dem Kritiker Písarew vorkommen wollte; man kann sie im Gegenteil mit Recht als soziologische Satire bezeichnen. In seiner Jugend dem Fourieristischen Zirkel der Petraschéwtzen nahestehend, sah Saltyków auch weiterhin im Sozialismus die „absolute Wahrheit des Lebens", richtete aber doch die Blicke auf die konkreten Fragen des russischen Lebens: er wollte die „Ordnung der Dinge", die in Rußland nach der großen Reform im Entstehen waren, begreifen und die „Grundlagen des Zusammenlebens" verstehen lernen. Den sozialen und staatlichen Organismus des Landes dachte er sich als ein System von Kräften, und er hielt es für seine Aufgabe, die soziale Psychologie des russischen Lebens für eine Zeitspanne von vier Jahrzehnten zu definieren.

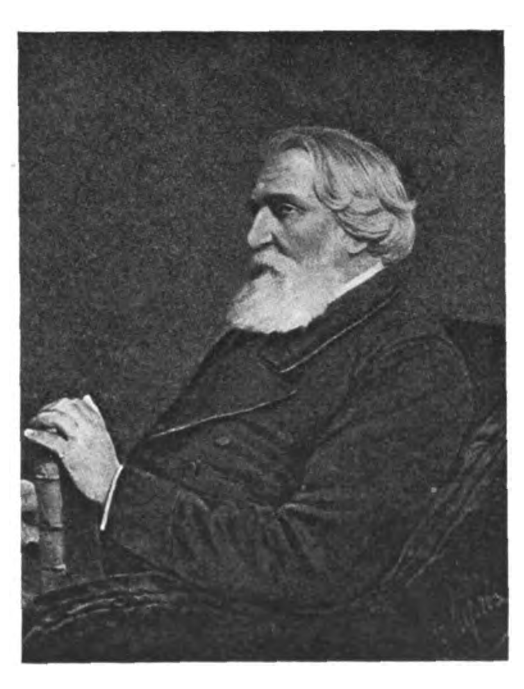
Adliger und Gutsbesitzer, eine Zeitlang hoher Beamter, hat Saltyków die Träger der Macht soziologisch und psychologisch beleuchtet, indem er in der „Geschichte einer Stadt" die historischen Wurzeln des autokratischen Bureaukratismus aufdeckte. Mit voller Deutlichkeit hat er dessen Klassencharakter aufgezeigt, sein Verknüpftsein mit den Interessen des Adels. Die Schicksale der Adelsklasse nach der Bauernbefreiung spiegeln sich in Saltykóws Werken. Die Leibeigenschaft bestehe zwar nicht mehr, aber ihr Geist lebe noch im Bewußtsein und den Sitten des Adels, ja auch der anderen Klassen fort. Es ziehen an uns Anhänger der Leibeigenschaft vorüber, die ein eigenartiges Drama erleben, Adlige, die unter den neuen Verhältnissen den Kampf ums Dasein führen müssen, indem sie das Prinzip des „savoir vivre" verwirklichen. Der Adel, er mochte wollen oder nicht, verbündete sich mit der im Entstehen begriffenen Bourgeoisie, die aus den Reihen der „Schmierigen" aufsteigt. Saltyków stellte das Wachstum des Kapitalismus, der damals noch rein räuberische Formen hatte, dar. Den Kapitalismus und das Bürgertum betrachtet der Satiriker mit den Augen des Naródniki, d. h. er erblickt in ihnen ein soziales Übel. Sein Naródniktum war jedoch eigener Art. Als das „Ins-Volk-Gehen" seinen Höhepunkt erreicht hatte, bewahrte er seinen nüchternen Blick fürs Bauerntum: ihn interessierten die realen Nöte des Volkslebens; ihn empörte der knechtische Sinn des Mužík. Er hatte den Glauben, daß „das Volk erwachen" werde, und betrachtete den Dienst am Volke als die wichtigste Aufgabe, die der russischen Intelligenz gestellt sei. Dies hinderte ihn jedoch nicht, die komischen Seiten der liberalen Intelligenz und auch der Regierung zu verspotten: Sonderfragen dürfen seiner Überzeugung nach die „allgemeinen Fragen", die es mit den „Grundbeziehungen des Menschen zum Leben und seinen Erscheinungen" zu tun haben, d. h. die sozialen Ideale der „Freiheit, Entwicklung und Gerechtigkeit", nicht an die zweite Stelle schieben.

X. DIE ADELSLITERATUR

TURGÉNEWS SCHAFFEN.

Iwán Sergéjewitsch Turgénew (1818—1883) war ein typischer Zögling des „Adelsnestes". Man kann ihn sich ohne das herrschaftliche Gut nicht denken, obwohl er in Frankreich einen großen Teil seines reiferen Lebens verbrachte. Turgénew hat das Beste, was die Herrenkultur aufzuweisen hatte, in sich aufgesogen. Eine große, rassige Gestalt, ein schönes russisches Gesicht mit nachdenklichen Augen, edler Aristokratismus, poetische und philosophische Gesinnung, stark entwickeltes Denken neben einem schwachen Willen, nervöse Sensibilität in bezug auf die Erscheinungen des Lebens, das sind die Züge in Turgénews Porträt. Von Kindheit an von der Poesie des Dorfes und des herrschaftlichen Gutshofes umgeben, war Turgénew tief mit dem Kulturleben des Adels, dessen Wurzeln bis ins 18. Jahrhundert zurückreichten, verwachsen. Er war bis ins Mark Europäer und Westler. Er liebte die Kultur

in allen ihren Erscheinungsformen: in der Kunst, der Dichtung, der Philosophie und der Wissenschaft. Turgénew ist ein europäisch gebildeter Schriftsteller und ein sublimer Künstler. Klassische Harmonie, antike Schönheit, Apollinismus sind seine ästhetischen Ideale. Er beneidete die Griechen, die „in der herrlichen Fülle der schönen Kunst" die „Göttin der Schönheit, der Liebe und des Genusses" verkörperten. Schönheit ist „das einzige unsterbliche Ding". Mit den hellen Augen des Hellenen sah Turgénew die Welt. Die irdische Schönheit bezauberte ihn mit unbesiegbarer Kraft. Er liebte die Natur und wußte ihr verborgenes Leben zu beobachten. Er liebte die Frau und die Schönheit ihrer Seele: er war der Sänger der Frauenliebe. Der philosophische Idealismus war nicht spurlos an ihm vorübergegangen, doch der Positivismus, der schon in den vierziger Jahren deutlich in Erscheinung trat, hatte auch Turgénew seinen Stempel aufgeprägt: er nannte sich gern einen Realisten. „Ich bin einer der Schriftsteller des Interregnums — der Epoche zwischen Gógolj und dem künftigen Haupt", sagte Turgénew 1856. Er war Zeuge und Teilnehmer der Gespräche über die Gógoljsche und die Púschkinsche Richtung. Wenn Turgénew auch Gógolj für einen „großen Dichter, einen großen Künstler" hielt, erstarb er doch zugleich in Ehrfurcht vor Púschkin: in seiner Jugend betrachtete er Púschkin als „so etwas wie einen Halbgott", während er ihn gegen Ende seines Lebens 1882 „seinen großen Lehrer" nannte. Turgénew hatte mehr Kongenialität mit Púschkin als mit Gógolj. Aus Homer, Shakespeare, Goethe und Púschkin setzte sich sein literarischer Olymp zusammen. Empfindsam für die Schönheit der Formen, verlangte Turgénew, daß die Kunst vor allem Kunst sei: „In Sachen der Kunst ist die Frage: Wie? wichtiger als die Frage Was?" — das war seine unabänderliche Überzeugung. Darum mißbilligte er den demokratischen Naturalismus der Raznotschíntzy, darum liebte er Nekrásow nicht und betrachtete Schtschedrín und Dostojéwskij mit kritischen Augen — kurzum, er war bereit, alle abzulehnen, die vom literarischen Kanon der Púschkinzeit abwichen. Leo Tolstój war ihm als Künstler verständlich und lieb. Das Schaffen muß, nach Turgénews Meinung, frei, aufrichtig, frei von „Erdichtung, Rhetorik" und Tendenz sein. Beseelt von den Idealen des Schriftstellers, werde es weder einfache „Nachahmung", noch trockener „Naturalismus" sein. Schließlich bekannte sich Turgénew zum künstlerischen Realismus und setzte ihm soziale Ziele. Künstlerschaft, sagte er 1880 in seiner Púschkinrede, sei „Reproduktion, Verwirklichung der Ideale, die dem Volksleben zugrunde lägen und seine geistige und sittliche Physiognomie bestimmten." Der Schriftsteller müsse „jene Gesetze" verstehen, „nach denen sich das Leben bewege und die nicht immer zutage träten; man müsse durch das Spiel der Zufälligkeiten bis zu den Typen hindurchdringen". Das war die Poetik Turgénews. Er blieb ihr auch in seinem Schaffen treu.



135. Jwán Sergéjewitsch Turgénew. Gemälde von W. G. Pérow, 1872. Moskau, Tretjaków-Galerie.

Turgénew hat seine eigene schöpferische Manier und seinen eigenen künstlerischen Stil. Seine

Русскій языкъ.

Во дни сомнѣній, во дни тягостныхъ раздумій о судьбахъ моей родины — ты одинъ мнѣ поддержка и опора, о великій, могучій, правдивый и свободный русскій языкъ! — Не будь тебя — какъ не впасть въ отчаяніе при видѣ всего, что совершается дома? — Но нельзя вѣрить, чтобы такой языкъ не былъ данъ великому народу!

Іюнь. 1882

136. **„Die russische Sprache"** aus den „Gedichten in Prosa" von Turgénew in des Dichters eigenhändiger Niederschrift.

Stimme ist weich, unmetallisch. Sein Ton ist musikalisch und lyrisch, mit einer Nüance von Weiblichkeit. Seine Lieblingsgattung ist die lyrische Novelle, und selbst seine Romane bewahren Züge dieser Gattung. Aber das alles hinderte ihn nicht, ein echter sozialer Künstler zu sein. „Ich war bestrebt", sagte Turgénew von sich selbst, „nach Maß meiner Kräfte und Fähigkeiten gewissenhaft und unparteiisch darzustellen und in den entsprechenden Typen sowohl das, was Shakespeare ‚the body and pressure of time' nannte, als auch jene sich schnell verändernde Physiognomie der russischen Kulturschicht zu verkörpern. Letztere ist hauptsächlich Gegenstand meiner Beobachtungen." Die Dynamik des Turgénewschen Schaffens ist die Dynamik des russischen Lebens selber. Zuerst empfand er sich als unzertrennlicher Teil eines bestimmten Ganzen; er befand sich gewissermaßen in den geschilderten Erscheinungen selbst. Poeme und Gedichte, Geschichten und Erzählungen der vierziger Jahre, sogar die „Aufzeichnungen eines Jägers" sprechen vom organischen Zusammenhang des Schriftstellers mit der Welt seiner Helden. Es besteht da kein Bruch. Dann tritt unser Künstler etwas beiseite, er überschreitet den Kreis und beginnt, abseits stehend, von einer Anhöhe aus, das zu zeichnen, was jenseits der Kreislinie blieb. Das sind die poetischen Bilanzen der vollendeten Phase und der dichterische Abschied von der verlassenen Welt. Das ist „Rúdin" (1855) und insbesondere die Perle seiner Schöpfung „Das Adelsnest" (1858). Liebevoll, aber entschlossen, trennte sich Turgénew von der Adelsvergangenheit, um seine Augen sofort in jene Richtung zu wenden, wo das Neue im Entstehen begriffen war. Herzhaft begrüßte er den „Vorabend" des neuen Lebens und erschrak nicht vor den neuen Menschen, die ihm vor allem durch ihre

innere Kraft imponierten („Am Vorabend", 1859; „Väter und Söhne", 1861). Aber je weiter, desto komplizierter und verwickelter wurde das Leben. Ein kurzer Moment hochgehender Erwartungen wurde von Zweifeln abgelöst. Ist nicht alles „Rauch", was sich an der Oberfläche des russischen Lebens zusammenballt? Aber da begannen irgendwelche Umrisse deutlicher zutage zu treten. Kühne Ackersleute machten sich daran, das „Neuland" des russischen Lebens aufzupflügen. Was mag daraus werden? Wenn man nur nicht im Vorbeigehen auch Feldstreifen aufpflügt, die für andere Kultursaat bestimmt sind. Wenn man nur nicht das Fundament selbst untergräbt, jenes Fundament, das sich Zivilisation, Kultur nennt. An der Grenze zweier Kulturen stand Turgénew bewußt auf der Wacht der Kultur, die im Laufe des nach Jahrhunderten zählenden europäischen Lebens entstanden war. Als denkender Künstler war Turgénew Zuschauer und Mitspieler bei mehreren Tragödien: bei der Tragödie des russischen Intelligenzlers, des Adligen vornehmlich, bei der Tragödie Rußlands in seiner Stellung zwischen dem Osten und Westen und schließlich bei der sozialen, allgemein-europäischen, der „Welttragödie".



137. Das Leichenbegängnis Turgénews in St. Petersburg, 1883. (Всемирная иллюстрация.)

Gerade Turgénew war der prägnanteste Künstler der Adelsintelligenz. Lesen wir doch bei ihm von den „überflüssigen Menschen" (der Ausdruck selbst stammt von ihm), von den „kleinen Hamlets", vom „Rúdintum" und der Ohnmacht der „aus dem Gleis geratenen" Lawrétzkijs. Die Intelligenz leidet Qualen, weil sie keinen festen Boden unter den Füßen, weil sie keinen Zusammenhang mit dem Leben und vor allem mit dem Volke hat. Aus eigener Erfahrung erkannte Turgénew, daß es nicht allein genüge, das Volk nach Herrenart zu „lieben": man müsse die Knoten durchhauen, die durch die langen Jahre, fast Jahrhunderte, der Leibeigenschaft geknotet wurden. Als rätselhafte Sphinx starrt der Mužík den Bárin, den gnädigen Herrn, an. Wenn der Intelligenzler das Rätsel der Sphinx nicht löst, wird er erbarmungslos verschlungen. Darin besteht die Tragödie der Adelsintelligenz, und Turgénew erkannte ihr ganzes Grauen. Wo liegen die richtigen Wege?

Es erhebt sich die Frage, welche Bahnen der kulturellen Entwicklung Rußland beschreiten kann. Die Slawophilen hatten offenbar eine Antwort gefunden; ihr Glaube war unerschütterlich. Der Westler Turgénew tritt mit ihnen in Streit, obwohl er ihrer Lehre eine gewisse Berechtigung zubilligt. „Ich sehe", schrieb er 1852 an K. S. Aksákow, „das tragische Schicksal der Nation,

das große soziale Drama dort, wo Sie Beruhigung und Zuflucht des Epos sehen." Im „Adelsnest" (1859) und in „Rauch" (1867) berührte Turgénew Fragen, in denen Slawophilen und Westler auseinandergingen. Er beharrte beim Westen und dessen Kultur.

Dennoch blieb die Situation dramatisch, da Europa selber der Schauplatz für den politischen und sozialen Kampf blieb, auf dem die „große Welttragödie" vonstatten geht. Vor Turgénews Augen spielten sich die Revolutionen von 1848 und 1871 ab. Auf ihren Fahnen stand der Sozialismus. Turgénew versuchte sich über die Bedeutung des Sozialismus, der in Rußland zu einer öffentlichen Bewegung geworden war, Rechenschaft zu geben, unterzog den Sozialismus im allgemeinen und den Sozialismus der Naródniki im besonderen in seinem Briefwechsel wie auch in den Romanen „Rauch" (1867) und „Neuland" (1876) einer allseitigen Kritik. Dies hinderte ihn nicht daran, den Führern des Sozialismus aufrichtige Achtung entgegenzubringen, für die ganze Erscheinung weitgehendes Interesse zu hegen und sich vor der Schönheit der heroischen Taten zu beugen (Prosagedicht „Die Schwelle"). Er dachte sogar an eine Fortsetzung zu „Neuland", d. h. er wollte das Bild der sozialistischen Bewegung ergänzen und vertiefen. Turgénew begriff, daß gerade die Sozialisten der Welt eine neue Wahrheit brachten. Schon 1848 dachte er, daß „die Welt in Geburtsqualen liege". Die nachfolgenden Geschehnisse mußten ihn in dieser Überzeugung nur noch stärken. In poetischen Träumen von einem lasurblauen Reich (Prosagedicht, 1878) bewies Turgénew, daß er an der Grenze zweier Kulturen stand: ein Paladin der alten Kultur, ahnte er doch die Unvermeidlichkeit einer neuen, demokratischen Kultur.

Turgénew war einer der größten Wortkünstler. Sein Stil hat andere Schriftsteller, aus denen sich die Turgénewsche Schule der Belletristik und zum Teil auch des Dramas zusammensetzte (Turgénew und Tschéchow) stark beeinflußt. Er gehört zu den beliebtesten Klassikern der russischen Literatur. Die Zeitgenossen, selbst die Revolutionäre, schätzten ihn. Auch Lénin liebte ihn sehr. So stark ist der unmittelbare Zauber dieses großen Künstlers und denkenden Menschen. Für Europa war Turgénew der Repräsentant der russischen Kunst. Ihm vor allem verdankt Rußland jenes Ansehen, das die russische Literatur sich in Westeuropa erwarb. Auf Turgénew folgten dann Dostojéwskij und Lew Tolstój.

XI. DIE ADELSLITERATUR

LEW TOLSTÓJ.

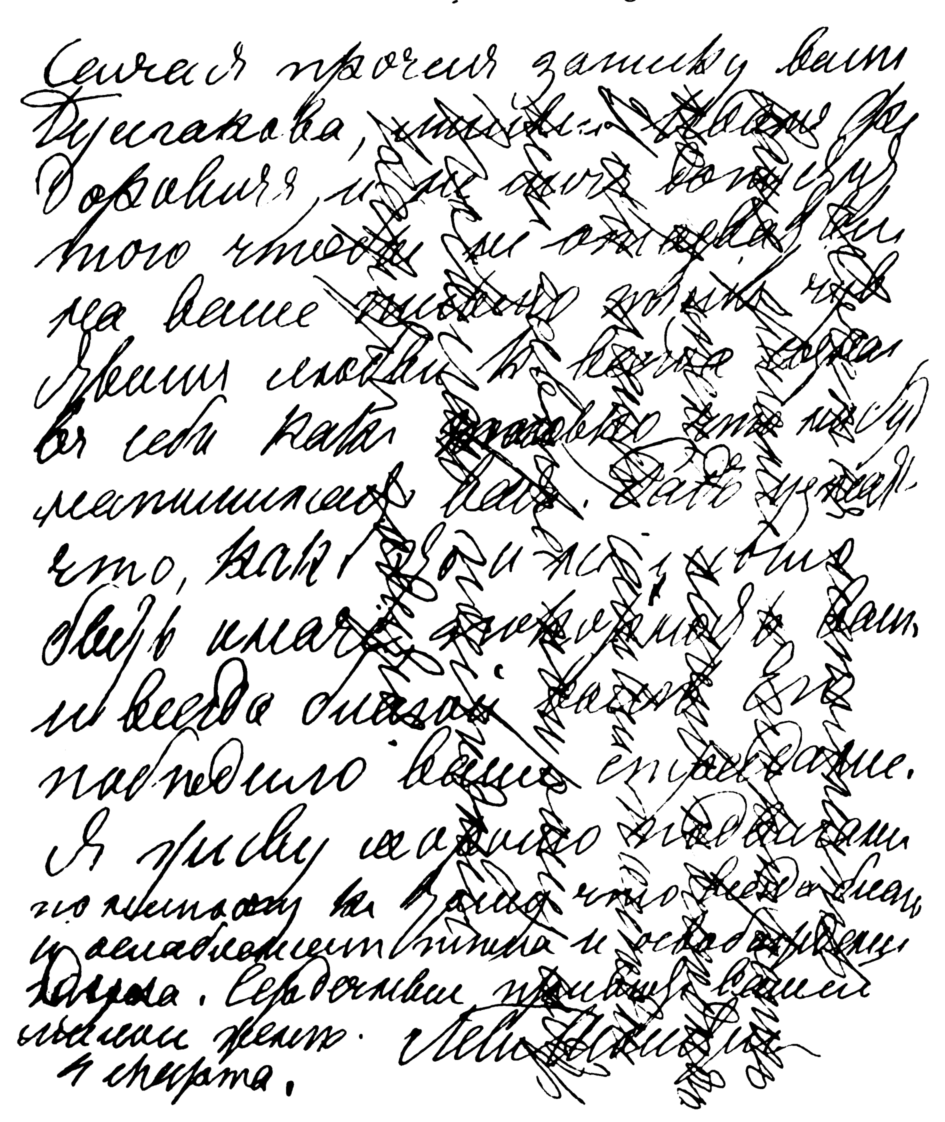
Lew Nikolájewitsch Tolstój (1828—1910) ist ein Zögling des gleichen Adels- und Gutsbesitzermilieus und derselben Adelskultur wie Turgénew. Physisch hat er erst kurz vor seinem Tode sein heimatliches Gut Jásnaja Poljána verlassen. Aber ideologisch und schöpferisch hat Tolstój, wie sonst keiner von den Adelsschriftstellern, die große Krisis der Menschen an der Grenze zweier Kulturen mit durchlitten. Tolstój steht vor uns in zwei Verkörperungen: als Denker und als Künstler. Man hat mehr als einmal vom Widerspruch zwischen Tolstój, dem Philosophen, und Tolstój, dem Künstler, gesprochen. Doch darf man diese Dinge nicht übertreiben. Bei all ihrer tragischen Dynamik ist die Gestalt Tolstójs majestätisch einheitlich. Tolstój hat durch sein Leben und Schaffen eine große historische Mission erfüllt.

Die Leibeigenschaft hatte sich nicht mehr halten können. Es brach die Periode der Reformen an. Die Regierungsreformen vermochten die Volksmassen und deren Freunde bereits nicht mehr voll zu befriedigen. Das „Ins-Volk-Gehen" unter der Fahne des Sozialismus nahm immer mehr und mehr revolutionären Charakter an. Am Ende des 19. Jahrhunderts begannen

die organisierten Aktionen der Arbeiterklasse. Das alles geschah vor Tolstójs Augen. Er erlebte auch noch die erste Etappe der Revolution, das Jahr 1905.

Als Gutsbesitzer und Aristokrat begriff Tolstój mit dem Herzen und dem Verstand, mit seinem ganzen Wesen sehr früh, daß die Adelsklasse zum Untergang verurteilt sei und daß ihre Kultur, die auf der sozialen Ungerechtigkeit beruhe, sich im Todeskampf befinde.

Als seit Beginn der sechziger Jahre man in der führenden Gesellschaft von Fortschritt, Wissenschaft und Aufklärung sprach, begann Tolstój kühn davon zu sprechen, daß der Glaube an den Fortschritt nur Aberglaube, daß die ganze europäische Zivilisation, die Rußland sich angeeignet habe, tiefste Lüge sei, die zum Vorteil einer privilegierten Minderheit, der sogenannten „unbeschäftigten Klassen" geschaffen sei u. dgl. m. Gleich einem neuen David erhob er gegen den Goliath der alten Kultur die Schleuder der erbarmungslosen Kritik. Er zauderte nicht,



138. Tolstójs eigenhändiger Brief an I. F. Naživin (4. III. 1890).

das Allerkostbarste abzulehnen: Wissenschaft, Kunst und Literatur. „Dies alles", schrieb er 1862, „ist nur eine geschickte Ausbeutung, vorteilhaft nur für die an ihr Beteiligten und unvorteilhaft für das Volk." Die Ablehnung geschah im Interesse des Volkes, „der neun Zehntel der Bevölkerung, des sogenannten einfachen, arbeitenden Volkes". Die Krise entfaltete sich mit unaufhaltsamer Folgerichtigkeit bis zu ihrem logischen Ende. Die „Beichte" (1884) bezeugte feierlich vor der ganzen Welt, daß der Prozeß der Wiedergeburt bereits seine volle Reife erreicht hatte. In Ablehnung der ungerechten Kultur suchte Tolstój nach einem neuen Sinn des Lebens und schuf seine Religion des Lebens, aus der das sogenannte Tolstojanertum („Tolstówstwo") entstand. In der Annahme, daß der wahre Sinn des Lebens nur den Arbeitenden zugänglich sei, daß es nichts Höheres gebe als die werktätige Wahrheit des Volkes, ging Tolstój von den religiösen und ethischen Begriffen der Bauernschaft aus. Er nannte selbst zwei Bauern (Sjutájew und Bóndarew), die auf seine Denkungsweise einen wesentlichen Einfluß ausgeübt hätten. Der Bárin lernte beim Mužík. Orthodoxie, Christentum, Evangelium und schließlich die Weltreligionen der Menschheit sind die Etappen, durch die Tolstójs religiöses Denken hindurchging. Er wußte die allen Religionen zugrunde liegende Hauptwahrheit zu finden. Das Kirchenchristentum erklärte er als Lüge. So exkommunizierte ihn die orthodoxe Kirche. Das evangelische Christentum wurde von Tolstój nicht als mystische Lehre aufgefaßt, sondern als lebendige Weltanschauung in der Art seiner eigenen ethischen Ideale. Für den Menschen sei am kostbarsten jenes eine Lebensgesetz, von dem übereinstimmend alle Religionsbegründer, alle Denker, die alten und die neuen, sprächen. Das sei das Gesetz der Liebe als Stimme des Gewissens, als Stimme der Seele, als Stimme Gottes. Hierin liege die ganze Weisheit der Jahrhunderte beschlossen. Die Menschen hätten eine außerordentlich komplizierte und in vielem künstliche Lebensordnung geschaffen. Diese müsse vereinfacht werden; man müsse sich selber „vereinfachen". Das Reich Gottes ist in uns. Die Kulturmenschheit befinde sich im Stadium der gesellschaftlichen oder heidnischen Weltanschauung; sie müsse übergehen ins Stadium der die ganze Welt umfassenden oder göttlichen Lebensanschauung. — In einer langen Reihe von Werken, unter denen der Traktat „Das Reich Gottes ist in euch" (1893—1894) durch seine prinzipielle Bedeutung hervortritt, unterzog Tolstój die verschiedenen Seiten des sozialen und politischen Lebens, das aus durchgängiger Ungerechtigkeit und organisierter Vergewaltigung bestehe (ökonomische Sklaverei, Eigentumsrecht, besonders das Grundbesitzrecht, Heerespflicht und Krieg, Gericht, Gefängnis und Hinrichtung usw.) einer tiefen Kritik. Die Alte Welt hat keinen strengeren und autoritätsvolleren Ankläger gekannt. Wie oft ertönte sein drohendes „ich kann nicht schweigen". Tolstój dachte sich die „wohlgeordnete Gesellschaft ohne Gewalt" in der Form freier ackerbautreibender Genossenschaften. Es ist das gewissermaßen eine demokratische Kultur unter den Verhältnissen eines bäuerlich-ackerbautreibenden Lebens. Der Übergang der Menschheit zu den neuen Lebensformen müsse nicht auf dem Wege einer Revolution, sondern auf dem friedlichen Wege sittlicher Umerziehung vonstatten gehen. Kein gewaltsames Widerstreben gegen das Böse ist einer der Grundsätze der Tolstójschen Lebenslehre.

Tolstój kann mit keinem der Schlagwörter seiner Zeit definiert werden. Naródnik, Sozialist, Anarchist usw. — das alles ist viel zu eng, um das Wesen der Tolstójschen Weltanschauung zu charakterisieren. Tolstój ist Tolstój. In ihm ist mit dramatischer Spannung das ethische Moment der Epoche, die wir in bezug auf Rußland mit den Worten „an der Grenze zweier Kulturen" bezeichnen, zum Ausdruck gekommen. Ja, noch mehr. Auf dem Gipfel der westlichen Kultur stehend, übernahm Tolstój viel aus der Weisheit des Ostens. Als lebendige Synthese zweier großer

Kulturtypen sah Tolstój mit prophetischem Blick eine bestimmte Zukunft der Menschheit und erlangte dadurch Weltbedeutung. Maxím Górjkij nannte ihn „Mensch der Menschheit".

Der ganze Reichtum seines Innenlebens hat in seinem künstlerischen Schaffen Ausdruck gefunden. Das Leben in all seiner Kompliziertheit und Majestät ist das Hauptthema. Der nach der Wahrheit und dem Sinn des Lebens Suchende ist der Held Tolstójs. Man kann die Geschichte seines literarischen Lebens in drei Perioden einteilen: die Frühperiode (bis ungefähr zu den sechziger Jahren) ist die Zeit der Herausgestaltung des Künstlers; die zweite Periode (die sechziger und siebziger Jahre), die Blütezeit seines künstlerischen Stils; die dritte Periode ist gekennzeichnet durch das Suchen nach einem neuen „volkstümlichen" Schaffensstil.



139. Natáschas erster Ball. Illustration zu L. Tolstójs „Krieg und Frieden", von L. Pasternak (1897). Aquarell, Moskau, Tolstój-Museum.
(Aus dem hebräisch geschriebenen Werk: Ch. N. Bialik and Max. Osborn, L. Pasternak, his life and work.)

Tolstójs Erstlingswerk war die Erzählung „Kindheit" (1852). Man empfand sofort die ungeheure Wucht und Eigenart seines Talentes. Aber niemand sah hier, wie auch in den nachfolgenden Werken der Frühperiode, den schroffen Bruch mit den Überlieferungen der Púschkin-Gógoljschen Periode, mit den Prinzipien des künstlerischen Realismus. Man hatte den Eindruck, daß Tolstój angefangen habe, wie es sich für einen adligen Schriftsteller gehöre. Es drängte sich der Vergleich mit Turgénew auf, den auch der junge Tolstój selber als seinen Lehrer in der Wortkunst zu betrachten geneigt war und dem er unter anderem seine Erzählung „Das Holzfällen" (1855) widmete. „Die Form dieser Skizzen", schrieb Nekrásow an Turgénew, „ist ganz die Deine, es kommen sogar Ausdrücke, Vergleiche vor, die an die ‚Aufzeich-

nungen eines Jägers' erinnern ... Aber das alles ist weit entfernt von einer Nachahmung, die nur Äußerliches erfaßt." Turgénew begriff bald, daß es ihm nicht anstand, Lehrmeister Tolstójs, den er später den „großen Schriftsteller der russischen Erde" nannte, zu sein. Man könnte noch an einige Schriftsteller, russische und ausländische, erinnern, bei denen Tolstój schreiben „lernte", doch ist das im Grunde von geringerer Wichtigkeit. Schon in der Frühperiode zeigte er eine geniale Selbständigkeit, wobei er allerdings den Standpunkt einnahm, der ihm durch die adlige Psychoideologie geboten erschien. Als die Entlarvungsliteratur des Schtschedrínschen Typs sich auszubreiten begann und als die realistische Kritik in Tschernyschéwskij und Dobroljúbow in den Kampf gegen die idealistische Ästhetik trat, schloß sich Tolstój den Anhängern des Púschkinschen Kunstbegriffes, Ánnenkow und Drużínin, an. In der Rede, die er am 28. Januar 1859 bei seinem Eintritt in die Gesellschaft der Freunde der russischen Literatur hielt, verfocht er energisch die Rechte der „reinen Kunst". Streng genommen, dürfte man selbstverständlich den damaligen Tolstój kaum unter die Kategorie „reine Kunst" einreihen. Er begann mit autobiographischen Erzählungen. Sein autobiographischer Held steht in der Fülle bewußten Erlebens, reagiert scharf auf alle Erscheinungen und Ereignisse (im besonderen auf die Ereignisse des Krieges um Sebastopol, auf die Leibeigenschaft, z. B. im „Morgen eines Gutsbesitzers", 1856, und auf die Irrungen der europäischen Zivilisation, z. B. in der Erzählung „Luzern", 1857).

Die geistige Gärung hatte in Tolstój schon begonnen, die Krisis war im Heranreifen; aber der Künstler ging, gleichsam nach dem Gesetz der Trägheit, den bisherigen schöpferischen Weg und schuf zwei geniale Romane „Krieg und Frieden" (1865—1869) und „Anna Karénina" (1875—1877), in denen der künstlerische Realismus des Großgutsbesitzer-Stils glänzenden Ausdruck fand. Aber auch hier brachte Tolstój Neuerungen. Im „Krieg und Frieden" wechseln die künstlerischen Seiten mit philosophischen Betrachtungen ab, und der Verfasser mußte anläßlich eines dem Kanon gegenüber so ketzerischen Verhaltens die Erklärung abgeben: „Was ist Krieg und Frieden"? Kein Roman, noch weniger ein Poem, noch weniger eine historische Chronik. „Krieg und Frieden" ist das, was der Verfasser in der Form ausdrücken wollte und konnte, in der er es ausgedrückt hat. Eine solche Erklärung über die Mißachtung des Verfassers gegen die konventionellen Formen des künstlerischen Prosawerkes könnte als Selbstvertrauen erscheinen, wenn sie beabsichtigt wäre und wenn sie nicht ihre Vorbilder hätte." Tolstój stützte sich auf Púschkin, Gógolj und Dostojéwskij. Die russische und die ausländische Kritik sah mit Erstaunen auf den gigantischen Romanschriftsteller, der seine schöpferischen Pläne in Werken von sehr verwickeltem Aufbau und mit einer Unmenge von handelnden plastischen Personen, mittels feiner Seelenanalyse, verwirklichte, — in Werken, die in ihren Darstellungsmitteln und ihrer ideellen Sättigung erstaunlich sind. Pierre Bezúchow und Konstantín Léwin verkörpern jenes Streben, von dem der Verfasser selber erfüllt war. Der Lebens- und Ideenbereich dieser Romane ist außerordentlich weit und tief. Die ausländische Kritik, die französische im besonderen, nannte Tolstój einen Shakespeare der Prosa und rechnete ihn zu jenen Weltgenien, „die ihren Namen einem ganzen Jahrhundert aufprägen".

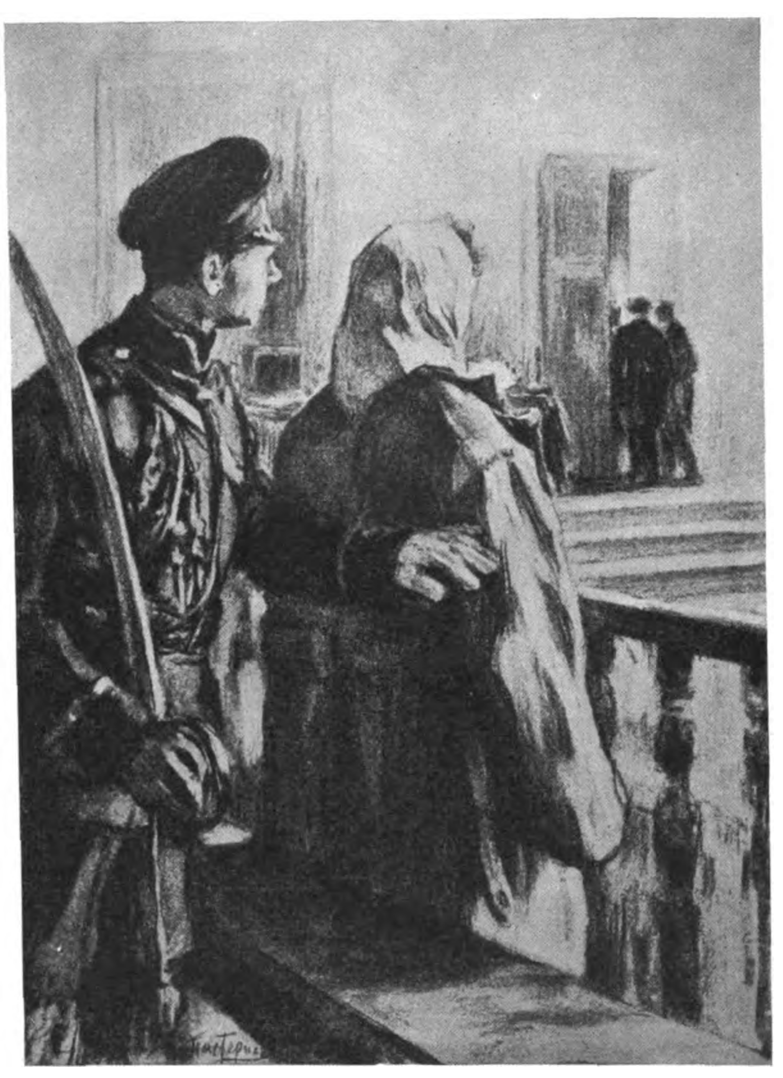
Schon vor dem Erscheinen von „Krieg und Frieden" sprach Tolstój seine ersten Kulturparadoxie aus. Tolstójs Erklärungen in der „Beichte" (1884) über seine literarische Tätigkeit wurden in dem Sinne aufgefaßt, daß er sich selbst als Schriftsteller verurteile und sich auf immer von der künstlerischen Arbeit lossage. In Wirklichkeit war dies nicht der Fall. „Früchte der Bildung" (1889), „Kreuzersonate" (1889), „Auferstehung" (1899) und eine ganze Reihe

nachgelassener Werke bezeugen, daß sogar der Künstler des früheren Stils nicht in ihm erstorben war, ja nicht sterben konnte. Aber der Schriftsteller stand in der Tat an einem Kreuzweg: parallel seiner allgemeinen Entwicklung, suchte er in qualvoller Beharrlichkeit das Problem der Kunst zu lösen. Tagebücher, Briefe, Vorworte, Artikel und schließlich der Traktat „Was ist Kunst?" (1897) sind Zeugen seines theoretischen Suchens. Es kann hier gar nicht von einer Ablehnung der Kunst die Rede sein: es wurde nur versucht, der bourgeoisen Ästhetik anstatt der Herrenästhetik eine neue Ästhetik zu geben. Die „Herrenkunst" habe sich immer durch große Künstlichkeit und Armut des Inhaltes ausgezeichnet: es sei nicht zu verwundern, daß sie dekadent geworden sei (Dekadententum und Symbolismus machten sowohl in Frankreich wie in Rußland von sich reden). Richtige, „gute" Kunst müsse nicht Klassenkunst, sondern Kunst des Volksganzen sein. „Inhalt der Kunst der Zukunft würden nur die Gefühle sein, welche die Menschen zur Einigung führen oder in der Gegenwart einigen könnten; die Form der Kunst indes werde eine für alle Menschen zugängliche sein." Kürze, Klarheit, Schlichtheit und ideelle Gesinnung verlangte Tolstój von der Literatur im Interesse des gesamten Volkes. Und gerade in dieser Richtung arbeitete er an sich selbst. Ein neuer literarischer Stil sei notwendig. Seine Grundzüge seien durch das Schaffen des Volkes, d. h. durch die mündlich überlieferte Dichtung gewiesen. Die Literatur müsse vervolkstümlicht werden. Der gesuchte Stil sei der Volksstil. In den siebziger Jahren beabsichtigte Tolstój einen Bauernroman zu schreiben. Schon in den sechziger Jahren begann er mit Volkserzählungen („Wovon die Menschen leben!", „Die Kerze", „Die drei Greise" usw.). Meisterwerke dieser Gattung waren „Die Macht der Finsternis" (1886), „Herr und Knecht" (1895), insbesondere aber die Erzählung „Aljóscha Gorschók", in der die künstlerische Schlichtheit bis zum äußersten durchgeführt ist. Tolstój fand auch Nachfolger: Lesków, Értelj usw. Der religiös gestimmte Lesków entnahm seine Vorwürfe besonders gern den Legenden und Apokryphen. Die Gestalten der altrussischen Literatur erstanden wieder.



140. Nach der Bastonade. Illustration von L. Pasternak zu Tolstójs „Auferstehung". Moskau, Tolstój-Museum. (Bialik and Osborn, a. a. O.)

Es ist bemerkenswert, daß Tolstój, indem er die Prinzipien einer Volksästhetik aufstellte und einen Volksstil ausarbeitete, den Professionalismus als eine der Erscheinungsformen der sozialen Ungleichheit, aus der das „Gesetz" der Arbeitsteilung hervorging, ablehnte und nicht daran zweifelte, daß „der Künstler der Zukunft das gewöhnliche Leben der Menschen leben wird, indem er sich durch irgendeine Arbeit seinen Unterhalt verdient." Tolstój predigte die Volks- und Arbeitsästhetik.



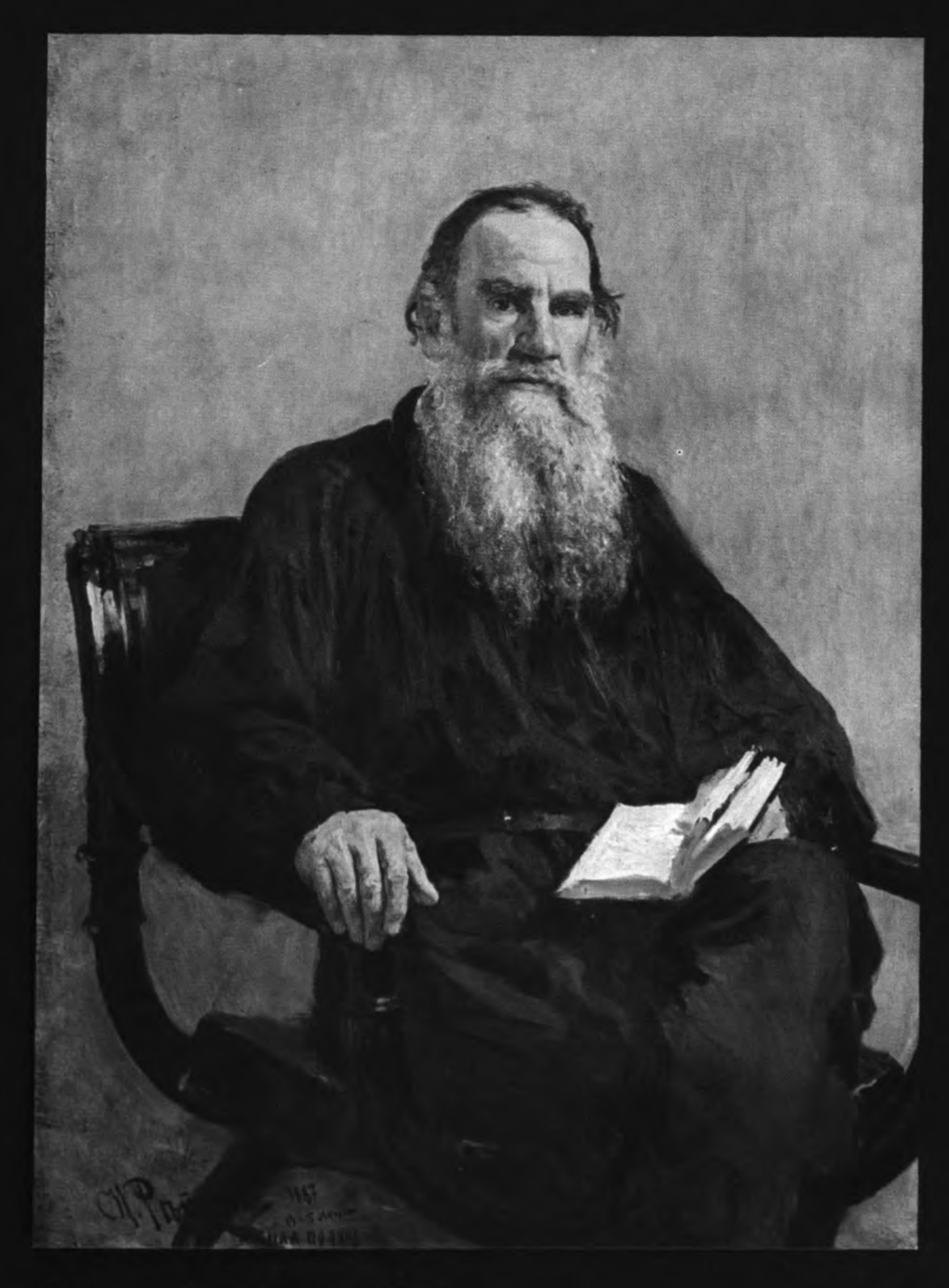
141. Illustration von L. Pasternak zu Tolstójs „Auferstehung". „Nach dem Urteilsspruch". Moskau, Tolstój-Museum. (Bialik and Osborn, a. a. O.)

Wie wir sehen, spielte in Tolstójs Leben, Lehre und Schaffen das Bauerntum eine außergewöhnliche Rolle. Qualvoller als irgendeiner unter den adligen Schriftstellern empfand er die unhaltbare Lage an der Grenze zweier Kulturen. Die Kultur der Zukunft müsse den Bedürfnissen des werktätigen Volkes entsprechen und eine Kultur des gesamten Volkes sein. Die Literatur der Zukunft werde von jenen geschaffen werden, die ein werktätiges Leben führen und sich die werktätige Weltauffassung zu eigen gemacht hätten. Hier wurden prophetische Gedanken ausgesprochen, die in der folgenden Periode ihre Bestätigung fanden. Ein geistiger Revolutionär auf verschiedenen Gebieten, gab Tolstój auch der literarischen Revolution den ersten Anstoß. Die Durchführung nahmen in unseren Tagen die Bauern- und Arbeiter-Schriftsteller auf sich.

XII. DIE BILANZ DER DRITTEN PERIODE

Die dritte Periode der neuen russischen Literatur oder die erste Periode der dritten Kulturepoche ist beendet. Die Ergebnisse sind sehr bedeutsam.

Der Verlauf des geschichtlichen Lebens hatte ein neues soziales Kräfteverhältnis geschaffen. „Nach dem Gesetz" behielt der Adel immer noch seine privilegierte Stellung bei, tatsächlich aber war er bereits dem Untergang geweiht. Der anwachsende Kapitalismus schob das Großbürgertum, das sich wirtschaftlich oft auch den Adel unterwarf, in die vordersten Stellungen. Die kleinbürgerliche Demokratie, die sich auf die Bauernschaft d. h. hauptsächlich das Raznotschintzentum, stützte, bekam die Bedeutung einer zwar nicht auf politischem, aber auf kulturellem Gebiet führenden Klasse. Das Leben setzte das Problem, an Stelle der Adelskultur eine demokratische zu schaffen, auf die Tagesordnung. Das Schema der Kulturdialektik sah folgendermaßen aus: Adelskultur, schon kompliziert durch Elemente der bürgerlich-kapitalistischen Kultur = These; Bauernkultur, wie die Naródniki und Schriftsteller, wie Dostojéwski und Lew Tolstój sie sich dachten = Antithese; die Synthese war theoretisch in Gestalt einer demokratischen Kultur



Graf Lew Nikolajewitsch Tolstoj.
Gemälde von Ilja Jefimowitsch Repin, Moskau, Tretjakow-Galerie.



vorgesehen, doch war eine synthetische Kultur demokratischen Typs in Wahrheit noch nicht vorhanden. Das Land befand sich an der Grenze zweier Kulturen. Der Kampf hatte begonnen und nahm mitunter gewaltige Ausmaße an; es war zweifelsohne eine Verschiebung des Schwergewichtes in der Richtung zum Demokratismus erfolgt, aber diesen Prozeß zu vollenden, war erst der nächsten Periode beschieden, als auf revolutionärem Wege die Formen des sozialen und politischen Lebens verändert wurden.

Im Rahmen der erwähnten sozialen Veränderungen hatte sich das ideologische Denken intensiver entwickelt. Der Realismus erklärte jetzt in der Form eines geradlinigen Materialismus dem Idealismus den Krieg. In diesem Zusammenprall kam der Kampf der Gesellschaftsklassen zum Ausdruck, da, allgemein gesprochen, der für die Adelsintelligenz der vierziger Jahre typische Idealismus auch jetzt noch hauptsächlich im Adelsmilieu anerkannt wurde, während der Realismus (Materialismus) die demokratische Intelligenz, hauptsächlich die Raznotschíntzy, kennzeichneten. Eine der wesentlichsten Erscheinungsformen dieses Gegensatzes war der Kampf des Sozialismus mit dem Christentum. Das Christentum, in welchem nach dem Trägheitsgesetz die Volksmassen lebten, bewahrte trotz der verschiedenen Sekten seine geistige Überlegenheit in den Augen der Slawophilen (östliches Christentum, Prawosláwije), Gógoljs und Dostojéwskijs; in gewissem Grade fand auch das evangelische Christentum Aufnahme in Leo Tolstójs Lehre. Die demokratische Intelligenz aber — die Nihilisten, Materialisten und Sozialisten — war areligiös, ja sogar atheistisch. Für sie wurden die exakten Wissenschaften und der Sozialismus zu einer Art Lebensreligion. Der Sozialismus nahm unter den Ideologien dieser Periode den Vorrang ein. In der zweiten Periode erfreute sich der christliche Sozialismus eines gewissen Erfolges, oder man hüllte den Sozialismus in das Gewand einer religiösen Lehre (Saint-Simonismus). Jetzt aber büßte der christliche Sozialismus jeglichen Kredit ein (sogar Zlatowrátskij stellte in der Gestalt Pugájews, eines der Helden seines Romans „Die Grundpfeiler", einen Vertreter des christlichen Sozialismus mit negativen Zügen dar). Sozialismus und Christentum nahmen eine unversöhnliche Stellung zueinander ein. Besonders deutlich unterstrich diese Antithese Dostojéwskij und Tjútschew.

Einen wesentlichen Platz unter den Ideologien der untersuchten Periode nahm das Volk (das Bauerntum) ein. Die demokratische Intelligenz marschierte unter der Fahne des Naródniktums. Auch ein gewisser Teil der Adelsintelligenz bereute die Sünden der Väter und verkündete laut seine Pflichten, die es dem Volke gegenüber zu erfüllen habe. Die Adelskultur wurde in seiner Gesamtheit in Frage gestellt. Gerade ihre Verfeinerung beängstigte als etwas Sozialpathologisches. Schon sprach man von einer Senkung der Kultur, von „Vereinfachung", von der Entwicklung der kulturellen „Volks"-Prinzipien (Slawophilen, Dostojéwskij, Leo Tolstój). Später nahm diese Angst vor der Kultur die Form des originalen „Skythentums" an. Die Blicke waren auf das Bauerntum gerichtet. Das „Volk" sollte die welke Kultur der Oberschichten mit frischen Säften befruchten.

Das sozial und kulturell bedingte literarische Leben dieser Periode bot ein Bild voller Gärung. Wie auch schon früher beobachten wir das Nebeneinander mehrerer vertikaler Reihen: die mündlich überlieferte Dichtung, die unter dem lese- und schreibunkundigen Volk aufbewahrt blieb, die Buchliteratur des halbgebildeten Lesers, die bäuerliche und kleinbürgerliche Dichtung, die außerordentlich reiche Literatur der Raznotschíntzy, Ansätze einer großbürgerlichen Literatur und schließlich die Literatur der Adelsklasse.

Wir lassen hier eine schematische Skizze der Literatur der dritten Periode folgen:

Adelsliteratur.

Poesie: 1. Lérmontow; 2. zweites Antlitz des Klassizismus; 3. Poesie der reinen Kunst; 4. Poesie der Slawophilen; 5. Poesie der sozialistischen Westler; 6. Nekrásow.

Künstlerische Prosa: 1. Gógolj; 2. Die natürliche Schule der vierziger Jahre; 3. Adelsbelletristik im zweiten Stadium der dritten Periode; 4. Satire, Saltykόw; 5. Turgénews Schaffen; 6. Leo Tolstój.

Großbürgertum.

1. Ostrówskijs Schaffen; 2. Gontscharόws Schaffen.

Raznotschintzen.

1. Physiologische Essays. 2. Butkόw. 3. Der Dostojéwskij der vierziger Jahre. 4. Pomjalówskij. 5. Die Skizzen Gl. Uspénskijs aus dem Provinzleben. 6. Belletristik der Naródniki. 7. Radikal-demokratische Belletristik (Tschernyschéwskijs Roman „Was tun?" u. a.). Lyrik der Sozialisten. 8. Dostojéwskijs Schaffen.



Lese- und schreibunkundiges Bauern- und Kleinbürgertum.

1. Das Volksbuch (alte Tradition). 2. Das Schaffen der Bastdruck-Schriftsteller. 3. Die kleinbürgerlichen Dichter: Miljkéjew, Nikítin, Súrikow. 4. Der Bauerndichter Dróžžin. 5. Literatur für das Volk auf Bestellung von oben.

Analphabetische Masse (hauptsächlich Bauerntum).

Mündlich überlieferte Poesie: 1. Das Sagenepos. 2. Das historische Lied. 3. Märchen. 4. Legenden und geistliche Gedichte. 5. Kultische und außerkultische Lyrik. 6. „Tschastúschki" (Schnaderhüpfel). 7. Volksdrama.

Jene Richtlinien, nach denen das literarische Leben in der zweiten Periode verlief, blieben auch jetzt bestehen: die Entwicklung vollzog sich organisch, hatte sich aber inhaltlich wesentlich kompliziert und das Zeitmaß beschleunigt.

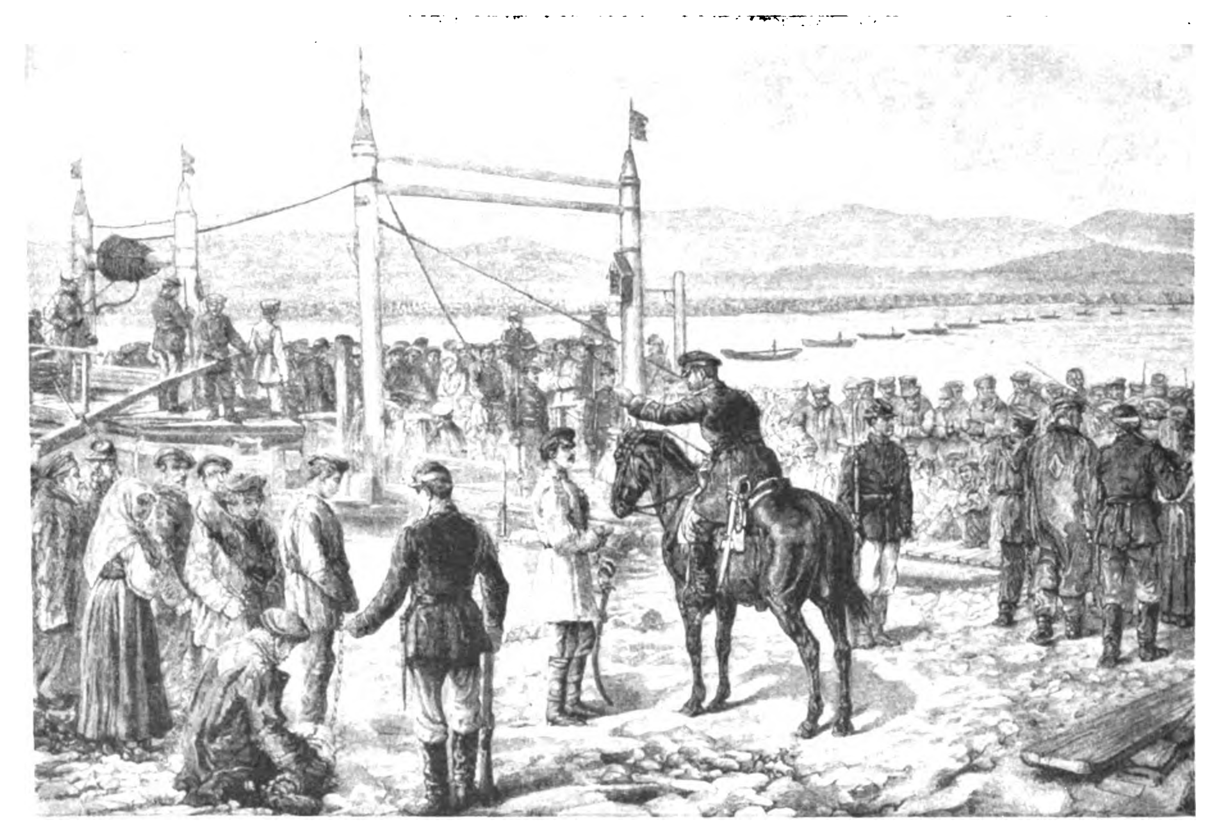
Die nichtadligen Schichten der Literatur bekamen in der dritten Periode im Vergleich zur zweiten ein höheres spezifisches Gewicht. Die immer noch sehr reichhaltige, mündlich überlieferte Poesie bestand nach wie vor hauptsächlich unter der lese- und schreibunkundigen Bauernschaft weiter, diente aber selbstverständlich mehr oder weniger auch den Bedürfnissen der Lesekundigen unter der Bauernschaft und dem Kleinbürgertum; die Literatur der lesekundigen Bauernschaft und des Kleinbürgertums spiegelte offenkundig ihren uralten Zusammenhang mit der mündlich überlieferten Poesie wider. Die soeben genannte Literaturschicht, eine unmittelbare Fortsetzung dessen, was in diesem literarischen Milieu im Laufe der zweiten Periode vorging, ist durch Vollständigkeit und Mannigfaltigkeit der Erscheinungen charakterisiert. Eine besondere Hochblüte aber beobachten wir in der Literatur der Raznotschíntzy. Die demokratische Intelligenz strebte nach der führenden Stellung in der Literatur, und dies zu erreichen, gelang ihr auch, weil der Verlauf des sozialen Lebens es begünstigte. Der Raznotschínetz war sich seiner Klassennatur bewußt geworden; er brachte mit aller Bestimmtheit seine Weltanschauung zum Ausdruck und stellte sich mit Entschiedenheit dem Adel entgegen. Die Raznotschíntzy-Literatur hatte sich ihre eigenen Ziele gesetzt und hatte folglich auch ihre eigene Thematik: die „armen Leute" verschiedener gesellschaftlicher Stellung, die Bauernschaft (die Naródniki-Belletristik als sehr starke Strömung), das Raznotschíntzentum selbst in seinem Lebensgefüge und seinen geistigen Bestrebungen (bis zum revolutionären Sozialismus einschließlich). Die Erscheinungen wurden gewöhnlich im Geiste des demokratischen Radikalismus beleuchtet. Eine eigenartige Stellung nahm jedoch der geniale Dostojéwskij ein. Er läßt sich schwer vom Raznotschíntzymilieu trennen: gleich anderen Raznotschíntzy glaubte er, die Bauernschaft zu kennen und im Namen des Volkes zu sprechen; seine Weltanschauung war ebenfalls eine Art Naródniktum, aber ein religiöses (wogegen bei Gl. Uspénskij und anderen ein soziales); darum löste Dostojéwskij die Hauptprobleme des Kulturlebens im Sinne der christlichen Ethik, zum Teil mit einem Beigeschmack von christlichem Sozialismus. Hinsichtlich des Stils war die Raznotschíntzy-Literatur ungeheuer bedeutend. Ganz davon zu schweigen, daß Dostojéwskij sich einen eigenen Stil schuf, hegte die Masse der Raznotschíntzy-Schriftsteller eine starke Neigung zum Naturalismus und besaß eine gewisse Kühnheit dem von der Adelsliteratur aufgestellten literarischen Kanon gegenüber. Die Adelsliteratur besaß in den Raznotschíntzy ernsthafte Konkurrenten. Eigentlich standen sich nur diese zwei Richtungen gegenüber. Gontscharów und sogar Ostrówskij, also mit dem Großbürgertum verbundene Schriftsteller, trugen in den literarischen Kampf keine prinzipielle Zuspitzung hinein. Alle zeitgemäßen Fragen gingen aus dem Leben der Adelsliteratur und aus deren Wechselbeziehungen zur Raznotschíntzy-Literatur hervor.

Die Adelsliteratur befand sich in der dritten Phase ihrer Blütezeit: die erste Phase war die Periode des orthodoxen Klassizismus, die zweite die Púschkinzeit und die dritte war jetzt gekommen. Die dritte Phase war zugleich auch der Anfang des Niederganges. Lérmontow und Gógolj eröffneten durch ihr Schaffen die Adelsliteratur der dritten Periode. Nekrásow und Leo Tolstój bildeten den Abschluß. Der reflektierende Lérmontow und der, wie sich W. Brjúsow ausdrückte, „zu Asche gewordene" Gógolj verkündeten der Adelsliteratur ein unruhevolles Sein. Ideologisch schlug sie verschiedene Richtungen ein, je nach der Psychoideologie der einzelnen Gruppen, die zuweilen an entgegengesetzten Polen standen (vom eng adligen Konservativismus bis zum Sozialismus). Die Adelsliteratur schillerte in verschiedenen ideologischen Schattierungen. Leo Tolstój erinnerte die Leute seiner Klasse sowohl durch sein Leben als auch durch sein Schaffen daran, daß die Adelskultur in ihren überlieferten Formen bereits nicht mehr auf ein ruhiges Dasein, noch weniger auf eine Blütezeit rechnen könne; sie befinde sich im Niedergang, und es nähere sich ihr der Tod.

In der dritten Periode gab es bereits keine formal-stilistischen Streitigkeiten mehr, wie sie in der zweiten Periode geführt wurden; damals maß man dem Streit um die dichterische Sprache, um die Gattungen und dergleichen ernste Wichigkeit bei. Doch wäre es ein Fehler anzunehmen, daß die Literatur der dritten Periode, die sich „an der Grenze zweier Kulturen" befand, so sehr mit der Lösung der Lebensprobleme der Epoche beschäftigt gewesen wäre, daß sie die Fragen des Stils ganz außer acht gelassen hätte. Die Wirklichkeit berichtet anderes. Der Kampf der literarischen Meinungen dauerte weiter, und die Raznotschíntzy steigerten durch ihre Einmischung seinen Ungestüm. Das Bild war in allgemeinen Zügen folgendes.

Púschkin und seine Zeit hatten der dritten Periode den künstlerischen Realismus als Erbe hinterlassen, zu dessen Bestand auch der apollinische Klassizismus gehörte. In Púschkin selbst erblickte man einen Vertreter der „reinen" Poesie. Als solcher mußte er auch erscheinen, besonders in der Kampfepoche der sechziger und siebziger Jahre. Die Adelsdichter, und zwar gerade die dem stürmischen Strom des Lebens fernstehenden, die mit konservativer Weltanschauung, klammerten sich an die Autorität Púschkins und entrollten die Fahne der „reinen" Kunst. Der apollinische Klassizismus gelangte zu weiterer Entwicklung, obwohl seine Stilformung im Grunde die gleiche wie zu Púschkins Zeit blieb. Zur Pflege der „reinen" Kunst benutzten die Dichter hauptsächlich die Stilmethoden Púschkins und seiner Schule. Aber Lérmontow, und besonders Gógolj zeigten, daß die Fragen des künstlerischen Realismus noch nicht endgültig gelöst werden konnten. Beide mußten in sich selber die Romantik überwinden. Die Verfasser des „Helden unserer Zeit" und der „Toten Seelen" erreichten ihr Ziel. Gógolj wurde zum Haupt der „natürlichen Schule". Der künstlerische Realismus trat bereits in neuer Gestalt auf: er hatte sich um die „Sozialität" bereichert. Die Kritiker, vor allem Belínskij, legten großen Wert auf diesen Zug und erblickten in ihm ein wesentliches Merkmal der ganzen „natürlichen Schule". Mit ästhetischen, noch mehr aber mit ethischen und sozialen Beweisstücken, suchte Belínskij die natürliche Schule vor den Angriffen zu schützen, denen sie in den vierziger Jahren ausgesetzt war (vgl. besonders seinen Artikel „Blick auf die russische Literatur des Jahres 1847"). „In völliger Erkenntnis, daß die Kunst vor allem Kunst sein muß", schrieb Belínskij damals, „denken wir nichtsdestoweniger, daß der Gedanke an eine reine, losgelöste Kunst, die in ihrer eigenen Sphäre lebt, welche mit den anderen Seiten des Lebens nichts gemein hat, ein abstrakter, träumerischer Gedanke ist. Eine solche Kunst hat es nie und nirgends gegeben." Belínskij schätzte Púschkin als einen Künstler, der die lange Geschichte der russischen Poesie durch sich abgeschlossen hat, hoch ein (siehe die Púschkin-Aufsätze Belínskijs aus der Mitte der vierziger Jahre), doch vergaß er nicht, die Púschkin mit der Adelsklasse verbindende Blutsverwandtschaft zu betonen, und er stellte mit Entschiedenheit Gógolj an die Spitze der neuen Literaturperiode. Seitdem betrachtete man Púschkin und Gógolj als zwei Typen, und sie miteinander zu vergleichen, wurde eine Zeitlang Gegenstand literarischer Fehden. In den demokratischen Kreisen verringerte sich Púschkins Ansehen. Písarew griff den großen Dichter heftig an, ja er verstieg sich dazu, seine Bedeutung völlig zu leugnen. Dagegen verteidigten die Ästheten, wie Družínin und Dudýschkin, Mitte der fünfziger Jahre Púschkin mit Feuereifer; Gógoljs Tod (1852) und die Ánnenkowsche Ausgabe von Púschkins Werken (1855) und die Kuleschówsche Gógolj-Ausgabe dienten zum Anlaß. Ihnen schlossen sich manche Adelsschriftsteller an, nicht nur die Dichter der „reinen" Kunst, sondern auch Belletristen, wie Turgénew und der junge Tolstój. Zu guter Letzt hielten es die großen Schriftsteller für richtiger, Púschkin und Gógolj nicht als Gegensätze hinzustellen, sondern von einer Púschkin-Gógolj-Schule zu sprechen. Für eine solche Synthese waren Turgénew, Leo Tolstój, Gontscharów, Dostojéwskij. Gontscharów schrieb 1879: „Die Púschkin-Gógolj-Schule dauert bis jetzt fort, und wir alle, die Belletristen, verarbeiten nur das uns zum Vermächtnis gewordene Material . . . Der Realismus ist eine der Hauptgrundlagen der Kunst." Gógoljs literarischer Ruf war nicht solchen Schwankungen ausgesetzt. Durch die „Essays über die Gógoljperiode der russischen Literatur" (1855—1856) bestätigte N. G. Tschernyschéwskij von neuem dessen Bedeutung, diesmal im Namen der demokratischen Intelligenz. Indem also die demokratische Gruppe der Kritiker und Schriftsteller die Prinzipien der „natürlichen Schule" annahm, ergänzte sie diese durch eine Reihe eigener Korrektive, die zu einer offenkundigen Verengung und Senkung des Schaffens führte. Soweit die Ästhetik damals in Rußland ausgearbeitet wurde, nahm sie materialistischen Charakter an. Die Raznotschíntzy-Schriftsteller, insbesondere die Naródniki, strebten bewußt die Senkung des Künstlerischen an, indem sie sich mit dem begnügten, was wir den demokratischen Naturalismus nannten. Dostojéwskij war gerade erst aus der Verbannung zurückgekehrt, als er in eine Polemik mit der realistischen Kritik eintrat („Herr Dobroljúbow und die Kunstfrage"), wobei er in dem entbrannten Streit einen synthetischen Standpunkt einzunehmen suchte. Turgénew bewertete den demokratischen Naturalismus voll





142. Transport nach Sibirien über den Fluß Jeniséj. Gemälde von G. Lendschel und Photographie von S. D. Läpten (Всемирная Иллюстрация, 1882).

Mißtrauen. In den siebziger und achtziger Jahren lernte die russische Literatur noch eine Abart des Naturalismus, den Zolaismus, kennen und wurde wohl auch teilweise von diesem beeinflußt (Boborýkin). Zola war übrigens selbst Mitarbeiter der russischen Presse („Wéstnik Jewrópy", „Europäischer Bote", 1878—1880). Gegen den „Neorealismus" protestierte Gontscharów mit Entschiedenheit, da dieser die von der „Schule der Meister", d. h. vor allem von Púschkin und Gógolj, aufgestellten „Grundgesetze der Kunst" erschüttere.

Wie dem auch sei, so war doch nach verschiedenen Modifikationen der Stil des Realismus der beherrschende im Laufe der ganzen dritten Periode. Der Streit ging entweder um diese Modifikationen oder darum, wie die Aufgaben der Literatur in bezug auf das Leben aufzufassen seien. Die reine Kunst hielt sorgsam alle akuten Tagesfragen von sich fern und fand ihre theoretische Rechtfertigung in den Ideen eines gewissen Teiles der Kritik. Aber wir sahen bereits, wie schwer die „Reinheit" der Poesie zu wahren war. Jedenfalls mußte man gegen einen sehr starken und reißenden Strom schwimmen. Die Kritik befand sich fast vollständig in den Händen der öffentlich tätigen Demokraten; einer von ihnen, Tkatschëw kann bereits als Vorläufer der Marxisten gelten. Der Sieg blieb auf Seiten der Losung: „Die Kunst für das Leben."

Bei der Wechselwirkung der literarischen Schichten aufeinander ist schließlich von wesentlicher Bedeutung auch die Rolle, die die mündlich überlieferte Poesie spielt. Sie tritt nun vielleicht nicht mehr so deutlich zutage wie in der zweiten Periode, als man eine Synthese der europäischen und altrussischen Prinzipien anstrebte. Jetzt stehen andere kulturelle und folglich auch literarische Aufgaben auf der Tagesordnung. Aber wir stellen fest, daß die Lage „an der Grenze zweier Kulturen" die Tendenz zur Demokratisierung der Kultur, folglich auch ein gewisses Interesse für das Schaffen der Volksmassen und für jene mündlich überlieferte Poesie voraussetzt, die schon längst für das Volk zu einer eigenen, vertrauten geworden war. Und in der Tat haben Lérmontow und Nekrásow, die Slawophilen und Ostrówskij, die Na-



105. Die Ermordung Alexanders II. Der Ort des Bombenattentats. Zeichnung von A. Baldinger. (Всемирная Иллюстрация.)

ródniki und Tolstój, bald mehr, bald weniger stark, die inspirierende Wirkung der mündlich überlieferten Poesie an sich selber empfunden und haben ihr viel zu verdanken. Tolstój hat die Frage auf die breite Basis der prinzipiellen ästhetischen Probleme gestellt: er hat das Problem der das ganze Volk umfassenden Kunst aufgeworfen und arbeitete selber an der Schaffung eines Volksstils. Damit war eine bestimmte Antwort auf die Bedürfnisse der Zeit gegeben. Eine demokratische Kultur war im Entstehen. Ihre unvermeidliche Folge mußte ein demokratischer Literaturstil sein. Das war die geschichtliche Aufgabe der vierten Periode der russischen Literatur.

Die von uns untersuchte dritte Periode hat viel Neues und Wertvolles in die Geschichte der russischen Literatur hineingetragen. Es war eine Zeit großer Künstler: Nekrásow, Gógolj, Ostrówskij, Turgénew, Gontscharów, Saltyków, Dostojéwskij, Leo Tolstój. Sie haben die russische Literatur auf eine ungeheure Höhe emporgehoben. In ihrem Schaffen hat das Antlitz der russischen Literatur sein entgültiges Gesicht angenommen, und durch sie hat die russische Literatur einen Ehrenplatz unter den europäischen Literaturen bekommen. Die Namen Turgénew, Dostojéwskij und Leo Tolstój haben Weltberühmtheit erlangt. Eine Reihe von Tatsachen gestattet uns, von einem unzweifelhaften Einfluß der russischen Literatur auf das literarische Schaffen Westeuropas zu sprechen.

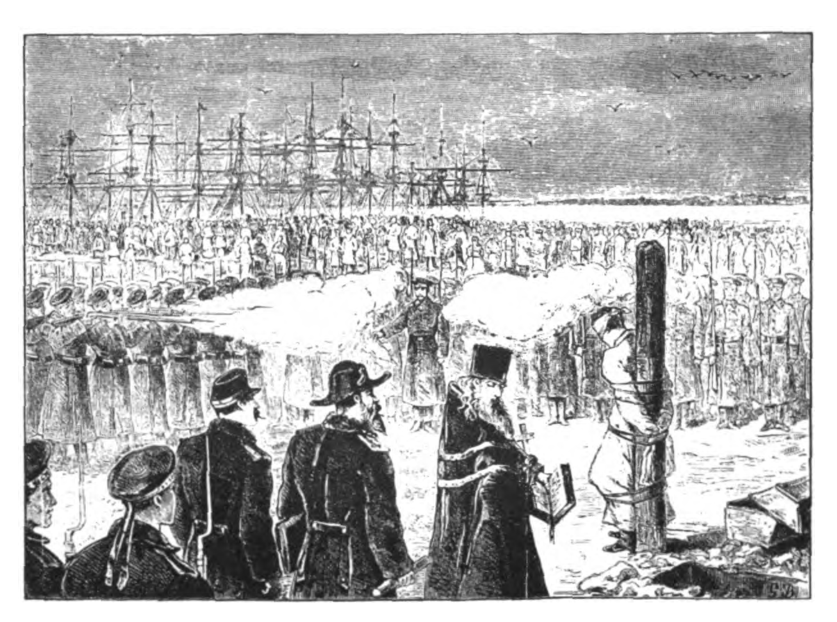
Fünftes Kapitel.

DIE NEUESTE RUSSISCHE LITERATUR.

(Unter dem Zeichen der sozialen Revolution.)

I. DIE SOZIALEN UND IDEOLOGISCHEN VORAUSSETZUNGEN.

Die dritte Kulturepoche trat nunmehr in die zweite Entwicklungsphase und gleichzeitig in die vierte Periode der neuen Literatur ein. Die Zeit von den neunziger Jahren des 19. Jahrhunderts bis zur Gegenwart war eine Periode schwerer Katastrophen und weitgehender Bestrebungen. Das Jahr 1917 war die Grenzscheide der beiden Stadien dieser Periode: das erste Stadium bildete das Vorspiel zur sozialen Revolution, das zweite entfaltete sich bereits unter deren Zeichen.



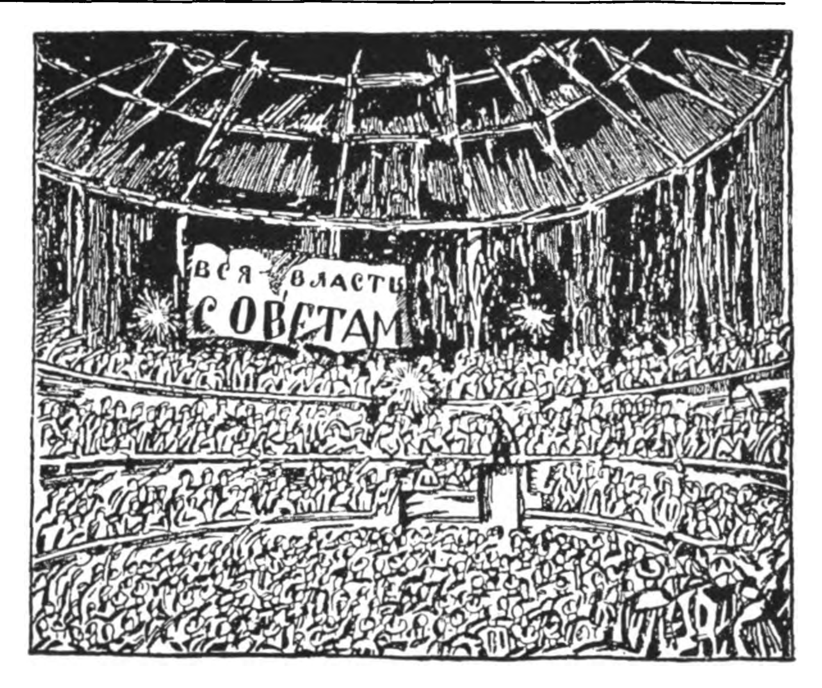
144. Hinrichtung des Nihilisten Suchánow in Kronstadt. Skizze von St. Schámota. (Leipziger Illustrierte Zeitung, 1882.)

Den Naródniki war es nicht gelungen, die Bauernrevolution zu organisieren. Die Bewegung, die im Volke keine Unterstützung fand, wurde unterdrückt. Im Drange der Verzweiflung gingen die Revolutionäre zum Terror über. 1881 fiel Kaiser Alexander II. einem Attentat zum Opfer. Die Regierung Alexanders III. und der reaktionäre Teil der Gesellschaft nahmen den Kampf gegen die „Rebellen" auf. Man versuchte durch Einschränkung und Aufhebung von „Freiheiten" zu den Zuständen der Vorreformzeit zurückzukehren. An eine Wiedereinführung der Leibeigenschaft war selbstverständlich nicht mehr zu denken. Doch war man auf jede Weise bemüht, die wirtschaftliche und politische Bedeutung des Adels zu heben und das Volk, hauptsächlich die Bauernschaft, unter strenge Vormundschaft zu stellen. Ein Charakteristikum für die Innenpolitik war die Einführung von Landeshauptleuten („Zémskije natscháljniki", 1889), die unbedingt dem Adel angehören mußten. Eine Reihe von Regierungsmaßnahmen (Gerichts-, Zémstwo- und Städtereform) bezweckten die „Unschädlichmachung" der liberalen Reformen Alexanders II. Schulen, Bibliotheken, Presse, kurzum alle Volksbildungseinrichtungen wurden verschiedenen polizeilichen Einschränkungen unterworfen. 1884 wurde an den Universitäten ein reaktionäres Statut eingeführt und die Zeitschrift „Otétschestwennyje Zapíski" („Vaterländische Annalen") verboten, zu deren Mitarbeitern die radikalsten Schriftsteller mit Saltyków-Schtschedrín an der Spitze gehörten. Mit einem Wort, man wollte mit kurzsichtiger Hartnäckigkeit dem Strom des Lebens Halt gebieten und ihn rückwärts lenken. Nikoláj II. „befand es für gut", seines Vaters reaktionäre Politik fortzusetzen. Die gewünschten Ergebnisse stellten sich offenbar ein. Der Adel war noch mächtig. Die großen und kleinen Güter waren in seinen Händen. Das autokratische Regime erschien dauerhaft. Eine feudale Adelsordnung herrschte im Lande. Aber die Geschichte heischte gebieterisch nach neuen Lebensformen. Die unerbittliche Logik der sozialökonomischen Entwicklung des Landes bereitete eine revolutionäre Explosion vor.

Das Dorf der Nachreformzeit befand sich in einer kritischen Lage. Die Schriftsteller, insbesondere die Naródniki und Saltyków, schlugen bereits Alarm. Die Bauernschaft war infolge Landmangels, schweren Pachtzinses, technischer Unbeholfenheit und Unwissenheit in Bettelarmut geraten. Nicht umsonst wollte Terpigórew Essays über die „Verarmung" des Bauern schreiben. 1891 brach eine furchtbare Hungersnot aus, die alle Krebsschäden des Dorfes aufzeigte. Alsbald wurde das Dorf von einem neuen Unheil ereilt — von einer Choleraepidemie, die sogenannte „Cholerarevolten" im Gefolge hatte. Der ökonomische Zustand des Dorfes geriet in derartigen Verfall, daß die Regierung 1902 sich gezwungen sah, eine „außerordentliche Konferenz über die Nöte des landwirtschaftlichen Gewerbes" einzuberufen. Ehe noch diese zu irgendwelchen wesentlichen Ergebnissen gelangte, zeigten hier und dort aufflackernde Agrarunruhen, daß die Bauernschaft bereits die Geduld verloren hatte und daß sie, sobald nur der notwendige organisierte Zusammenschluß gefunden, den Weg des revolutionären Protestes beschreiten werde. Aus den Resten des revolutionären Naródniktums bildete sich die Partei der Sozialrevolutionäre (S. R.), die als eine Ideologie des Bauerntums auftrat und sich vorläufig des politischen Terrors bediente (Ermordung der Minister Sipjágin 1902 und Plehwe 1904).

Dagegen nahm die Stadt an Bedeutung immer mehr zu. Der Industriekapitalismus begann sich ungeheuer zu entwickeln. In seinen Bereich wurde auch der Adel und damit auch das Dorf hineinbezogen.

Der eigentliche Vertreter des Kapitalismus aber war selbstverständlich das Bürgertum. Wirtschaftlich, politisch und kulturell war diese Klasse zu großer Bedeutung gelangt. Seit den neunziger Jahren hatte die russische Industrie sich sehr schnell entfaltet. Vertreten durch den Finanzminister Witte, unterstützte die Regierung die Industrie und industrialisierte eifrig das Land. Das Bürgertum war derartig kulturell herangereift, daß es seine eigenen Ideologien, die einen gemäßigten Konstitutionalismus anstrebten, aufstellen und dem kulturellen Leben — Wissenschaft, Kunst, Theater, Presse — sein eigenes Gepräge geben konnte.



145. Alle Macht den Sowjets. Eine Agitationsversammlung in Moskau. Gemälde von Krinskij. (Zeitschrift „Красно-армейцы".)

Das Aufblühen des russischen Kapitalismus zog zwangsläufig auch andere soziale Folgen nach sich. Der Bourgeoisie stand als Korrelat das Proletariat gegenüber. In der dritten Periode stand diese im Vergleich zur Bauernschaft erst an zweiter Stelle, da in jener Zeit das Dorf wirtschaftlich den ersten Platz einnahm. Jetzt rückten Stadt, Fabrik und Arbeiterschaft in den Vordergrund. Letztere wuchs schnell an. Auch ihr Klassenbewußtsein regte sich bald. Schon in den achtziger Jahren übernahmen die russischen Marxisten die Rolle ihrer Ideologien. Es organisierte sich die „Sozialdemokratische Arbeiterpartei Rußlands". Der Klassenkampf nahm hiermit organisierte Formen an und schritt bewußt vorwärts. Fabrikarbeiterstreiks wurden zu einer gewöhnlichen Erscheinung, wobei den wirtschaftlichen Forderungen auch politische angeschlossen wurden. Schon flackerte am Horizont der Feuerschein der kommenden Revolution auf.

Das Unvermeidliche wurde zur Tatsache. Der Krieg gegen Japan endete, wie einstmals der Sebastopoler Feldzug, mit einer schmählichen Niederlage der russischen Regierung. Im Jahre 1905 rollten die ersten Wellen der Revolution über Rußland hin. Die Regierung sah sich gezwungen, in eine verfassungsmäßige Einschränkung der Autokratie einzuwilligen. 1906 wurde die erste Staatsduma einberufen. Die kurze Geschichte der Volksvertretung zeigt uns das Bild eines hartnäckigen Kampfes gegen die Regierung, bis schließlich ein neuer Krieg, der Weltkrieg von 1914—1918, den vollständigen Zusammenbruch der Autokratie und unter Lénins Führung den Triumph der Revolution mit sich brachte. Das politische und soziale Antlitz des Landes veränderte sich bis zur Unkenntlichkeit. Kein Zar mehr und keine Zarenminister, keine Adeligen und Gutsbesitzer, kein Großbürgertum und keine Fabrikanten; es blieb nur noch Kleinbourgeoisie und werktätige Intelligenz. Die Macht in Händen der Arbeiterklasse und der kommunistischen Partei, die es vermocht hatte, die anderen Parteien, sogar die sozialistischen (Sozialrevolutionäre und Menschewiki) zu besiegen. Die Diktatur des Proletariats wurde proklamiert. Seite an Seite mit der Arbeiterklasse steht heute die Bauernschaft. Es findet zwischen ihnen ein Zusammenarbeiten („smýtschka") statt. Aber das Proletariat erstreckt seine Hegemonie auch auf das Dorf, das es umzuerziehen und für den Sozialismus vorzubereiten sucht. Es wird angespannt auf die Industrialisierung und Sozialisierung des ganzen Landes hingearbeitet. Es wird ein neues, den kommunistischen Idealen entsprechendes Leben aufgebaut. Rußland hat sich in einen Bund sozialistischer Sowjétrepubliken verwandelt. Der Klassenkampf hat das politische Selbstbewußtsein verschärft. Vor der Revolution von 1917 gab es im Lande mehrere politische Parteien, von den extrem rechten bis zu den extrem linken. Jede von ihnen besaß ihr eigenes politisches Programm und auch eine gewisse Möglichkeit, ihre Ansichten durch das gedruckte und gesprochene

Wort zu propagieren. Starke Verbreitung fanden die konstitutionellen Ideen verschiedener Schattierungen; sie wurden in einem gewissen Ausmaß auch vom Großbürgertum unterstützt. Daneben bestanden die sozialistischen Parteien, die sich ebenfalls untereinander bekämpften und ihre Programme aufstellten: die einen sprachen im Namen des werktätigen Volkes überhaupt, andere wieder hauptsächlich im Namen der Bauernschaft (Sozialrevolutionäre), dritte im Namen der Arbeiterklasse (Sozialdemokraten). Von größtem Interesse war der Streit, der in den Jahren vor der Revolution von den Ideologen der Bauernschaft mit denen der Arbeiterklasse geführt wurde. Der Wortführer der sozialistischen Naródniki in der Presse war N. K. Michajlówskij; die Partei der Sozialrevolutionäre hatte ihre eigenen Theoretiker (z. B. W. M. Tschernów). Die Arbeiterklasse stützte sich auf Karl Marx' Lehre. Der Marxismus gelangte zu weiter Verbreitung. Die Sozialdemokraten waren in der Lage, sehr bedeutende Theoretiker zu stellen. Man braucht nur G. W. Plechánow, W. I. Lénin und einige andere zu nennen. Zwischen den Naródniki und den Marxisten kam es zu einer heftigen und gehaltvollen Polemik, an der sich auch Personen beteiligten, die keiner der beiden Parteien angehörten. Es war dies ein Zusammenstoß von Soziologie und Sozialismus.

Auch außerhalb der sozialen und politischen Kreise wurde debattiert. Innerhalb der russischen Intelligenz gab es der „Politik" fernstehende Gruppen, die ganz in der Lösung „ewiger" Fragen ethischer, philosophischer und religiöser Art aufgingen. Eine große Anhängerschaft hatte L. N. Tolstój. Besonders stark entfaltete sich das Tolstojanertum in den achtziger Jahren. Die Tolstojaner organisierten Ackerbaugemeinschaften; eine Art „kultureller Einsiedeleien", wie sich ein Publizist treffend ausdrückte. Großen Einfluß übte der Philosoph Wladímir Solowjëw aus. Religiös-philosophisches Suchen („Gottsuchertum") bewegte eine Zeitlang stark die Gemüter (Mereżkówskij, Berdjájew, Bulgákow). Das alles waren verschiedene Erscheinungsformen des Idealismus. Selbstverständlich vermochte er Zusammenstößen mit den Realisten und Materialisten, d. h. hauptsächlich mit der Philosophie des dialektischen Materialismus, nicht zu entgehen. Am Anfang des 20. Jahrhunderts kreuzten die Gegner die Waffen und traten in einen entscheidenden Kampf ein. Die einen gaben „Die Probleme des Idealismus" (1902) heraus; die anderen antworteten sofort mit den „Abrissen der realistischen Weltanschauung" (1904). Der Marxismus hatte auf diese Weise einen Zweifrontenkrieg zu führen.

Die Revolution von 1917 veränderte wesentlich die ideologischen Positionen. Der Geschichtsverlauf brachte dem Kommunismus und Marxismus den Triumph. Die politischen Parteien erloschen schnell oder büßten zum mindesten ihre Bedeutung ein. Tatsächlich blieb nur e i n e Partei bestehen — die kommunistische, die der Bolschewiki. Der Marxismus wurde zur offiziellen Soziologie und Philosophie. Der ganze Staatsapparat stand ihm zur Verfügung. Dem Idealismus war entschiedene Fehde angesagt, dessen bedeutendste Vertreter sich aus verschiedenen Gründen jenseits der Grenzen befanden. Der „kriegerische Materialismus" verfolgt unermüdlich die Reste des Idealismus. Selbstverständlich wurde die Religion und insbesondere das Christentum als mit dem Sozialismus, mit der Ideologie der Arbeiterklasse unvereinbar erkannt. Wir erinnern uns, daß schon zur Zeit des utopischen Sozialismus, beispielsweise von A. Hérzen, die Antithese „Christentum oder Sozialismus ?" aufgestellt wurde. Schon damals neigte man nicht dazu, sich für das Christentum zu entscheiden. Jetzt entschied man sich und propagierte mit allen Mitteln den Atheismus.

Die sozialistischen Ideologen sind wie immer bestrebt, die Interessen und die Weltanschauung der werktätigen Massen widerzuspiegeln. Im vorliegenden Fall handelt es sich um Bauernschaft und Proletariat. Die Bauernschaft war an die zweite Stelle gerückt und befindet sich offenbar am Scheideweg. Das alte und neue Dorf hat noch nicht die gemeinsame Sprache gefunden, und die klassenmäßige Zerschichtung der Bauernschaft (kulakí, serednjakí, bednjakí — reiche, mittlere und arme Bauern) macht eine einheitliche Ideologie undenkbar. Das Gros der Bauernschaft führt weiter ein elementar-spontanes Leben. Die religiösen Interessen sind nach wie vor und, allgemein gesprochen, in den früheren Formen die vorherrschenden. Aber die Agrarbedürfnisse haben ihrer Gedankenwelt ein soziales Gepräge verliehen. Die zwei Kriege und die zwei Revolutionen haben das Dorf stark erschüttert. Schon 1905 wurden in der Presse ideologische Aktionen des bewußten und revolutionären Teiles der Bauernschaft festgestellt. Der Krieg von 1914—1918 und die Revolution von 1917 rüttelten das Dorf bis in seine tiefsten Tiefen auf. Die Gärung bezog sich auf Wirtschaft und Politik. Das Dorf wird sich seiner immer mehr selbst bewußt.

Die Arbeiterklasse wurde seit den achtziger Jahren von der politisch-sozialen Bewegung erfaßt. Die Revolution machte sie zur führenden Klasse, und ihre Gedankenwelt entwickelt sich unter dem Einfluß der sozialdemokratischen und später der kommunistischen Partei. Der Kommunismus wurde zum Bekenntnis des führenden Teils der Arbeiterklasse. Das Proletariat übernahm den Aufbau des neuen Lebens, das die sozialistischen Ideale verwirklichen sollte.



Der Demokratisierungsprozeß ging in einen Prozeß der Proletarisierung, der „Verwerktätigung" des Lebens über. Der Zustand „an der Grenze zweier Kulturen" löste sich in das Bestreben auf, eine neue, proletarische Kultur zu schaffen. Es hat sich über die Frage nach dem Wesen der proletarischen Kultur, nach ihren Wegen und besonders nach ihren Beziehungen zur bisher im Lande herrschenden bürgerlichen Kultur eine umfangreiche Literatur angesammelt. Endergebnis war die Meinung, das Proletariat dürfe nicht auf das Kulturerbe der Vergangenheit verzichten, sondern müsse sie sich kritisch zu eigen machen und als Material für den Aufbau einer neuen Kultur verwenden. Die soziale Revolution hatte zwangsläufig die kulturelle im Gefolge. Und so spielt sich jetzt das geistige Leben in den sozialistischen Sowjétrepubliken unter dem Zeichen der Kulturrevolution ab. Das dialektische Schema der Kultur kann so ausgedrückt werden: bürgerliche Kultur = These, proletarische Kultur (ideologisch gedacht) = Antithese, sozialistische (kommunistische) Kultur = Synthese. Oberste Ideologie der Epoche = Marxismus.

Noch befindet sich das Land auf dem Wege zur Zukunft, aber die Ziele sind bereits bewußt erkannt und formuliert.

II. DAS LITERARISCHE LEBEN UND SEINE STRUKTUR.

Die Idee der Revolution beherrscht die Literatur der vierten Periode. Bis zum Jahre 1917 lebte man in der Vorahnung, und zwar bemühten sich die einen, den Ausbruch aufzuhalten, indes die anderen sie vorbereiteten und sie hervorzurufen suchten. Nach Ausbruch der Revolution wurde die Revolutionsidee entscheidender Bestandteil des kulturellen und literarischen Lebens. Es liegt nahe, in der Geschichte des literarischen Lebens zwei Stadien zu unterscheiden: das vorrevolutionäre und das revolutionäre. Einige Erscheinungen konnten erst in der Revolutionsperiode selbst entstehen; andere, die bereits vor der Revolution vorhanden waren, mußten unter den Bedingungen der Umwälzung wesentlich geändert werden. Die Revolution bewirkte eine radikale „Umwertung der Werte", und schroff verschoben sich die einzelnen Bezirke des literarischen Lebens. Bisher betrachteten wir das literarische Leben nach Klassenschichten, von unten nach oben aufsteigend. Gewöhnlich begannen wir bei der mündlichen bäuerlichen Dichtung und schlossen mit der Literatur der Adelsklasse. So war nun einmal das Wechselverhältnis der sozialen, kulturellen und literarischen Kräfte. Die Adelsklasse war die Trägerin der höchsten Kultur. Aber schon in der dritten Periode konnten wir uns überzeugen, daß der Zustand „an der Grenze zweier Kulturen" die Lage des Adels und seiner Literatur zu einer unbeständigen machte. Der geniale Tolstój sagte sich von seiner Klasse und deren Kultur los und suchte nach einem allgemein volkstümlichen Stil. Gleichzeitig bewiesen die demokratischen Schichten große Lebensfähigkeit und gewannen immer größere Bedeutung. Besonders gebieterisch ließ der Raznotschínetz, hinter dem die Masse der Bauernschaft stand, seine Stimme vernehmen. Der Adel war zu einer sich bereits im Abstieg befindlichen, sterbenden Klasse geworden, indes das „Volk" und die Demokratie sich in aufsteigender Bahn bewegten: die Zukunft gehörte ihnen. In das Spiel der sozialen Kräfte griff aber damals eine neue Macht ein — das Bürgertum. Wenn man will, so war die russische Bourgeoisie im Vergleich zum Adel eine besondere Art von Vertreterin ebendesselben „Volkes". Die Geschichte hatte zu entscheiden, welche Bedeutung ihr im russischen Leben zukommen werde. Das erste Stadium der vierten Periode war für sie sehr günstig: der Kapitalismus war im Aufblühen, und die Bourgeoisie konnte mit Recht von einer politischen und kulturellen Vorherrschaft träumen. Aber die Revolution unterbrach jäh den Siegeszug. Das russische Bürgertum vermochte sich nicht mehr so weit zu entfalten, daß es eine eigene Periode rein bürgerlicher Kultur hätte schaffen können. Darüber hinaus stellte die revolutionäre Explosion alles auf den Kopf: was sich auf dem Gipfel der gesellschaftlichen Pyramide befand, wurde entweder heruntergestürzt oder völlig vernichtet; umgekehrt gelangte das, was die Basis der Pyramide gebildet, auf ihren Gipfel. Die soziale Struktur des Landes nahm andere geometrische Formen an, jedenfalls läßt sie sich nicht mehr bildlich durch die Form einer Pyramide darstellen. Dieser wesentliche Umstand veranlaßt mich, für die vierte Periode eine andere Darstellungsform als bisher zu wählen: diesmal werde ich bei dem beginnen, was vor der Revolution als Gipfel galt, und mit dem schließen, was in den Volksmassen, d. h. in der Bauernschaft und im Proletariat, vor sich geht.

III. DIE ADELSLITERATUR.

Diese ist die Literatur einer dem Untergang geweihten Klasse. Hinten leuchten in der Sonne der Geschichte die hohen Schneegipfel — Púschkin, Turgénew und Leo Tolstój. Púschkin



ist gleichsam der üppige Sommer der Adelskultur, Turgénew und Tolstój sind ihr schöner Herbst. In der vierten Periode haben wir es bereits mit Epigonen zu tun, die trotz des zweifellos vorhandenen Talents bereits nichts Monumentales mehr schaffen konnten.

Es sind dies: Fürst A. I. Sumbátow, hauptsächlich aber Iwán Búnin, Borís Zájtzew, Iwán Nówikow und Graf A. N. Tolstój.

Der Dramatiker Fürst Alexander Iwánowitsch Sumbátow, berühmt als Schauspieler unter dem Namen Júžin (1857—1927) und Vertreter der alten Adelsintelligenz, steht an der Grenze der dritten und vierten Periode. Er begann bereits Ende der siebziger Jahre zu schreiben; bis 1907 arbeitete er sehr intensiv: er schrieb 15 Stücke; 1916 ging aus seiner Feder noch ein Stück hervor („Nachtnebel"), und kurz vor seinem Tode beendete er ein Raffael-Drama, an dem er mehrere Jahre arbeitete. Gribojédow, Gógolj und Ostrówskij sind auf dramatischem Gebiet seine Lehrer; auch den Dramatiker Leo Tolstój schätzte Sumbátow hoch ein. Sein Stil war strenger Realismus; den Modernismus und Symbolismus verurteilte er. In seinen Dramen schlägt der nervöse Puls des wahren Lebens. Mit Ausnahme von vier Werken sind die Vorwürfe der Gegenwartswirklichkeit, von der Mitte des 19. Jahrhunderts bis zum Vorabend der Revolution von 1917, entnommen. Niedergang des Adels, Wachstum des Kapitalismus und der Bourgeoisie, Macht des Geldes, bürgerliche Intelligenz, Bürokratie (Tjemernítzyn in den „Führern", 1907, erinnert an Witte), Parteidemokratie (Karájew im selben Stück läßt uns an Maxím Górjkij denken), Konflikt der Marxisten mit den Naródniki, Kampf der politischen Parteien in der Periode der Staatsduma sind die Motive in Sumbátows sozialen Stücken.

Eine ausgesprochene Weltanschauung im sozialen und politischen Sinne hat Sumbátow wohl kaum an den Tag gelegt, obwohl niemand ihm liberal-demokratische Gesinnung absprechen wird. Das Thema „Glück" herrschte bei Sumbátow vor. Die lebendige Persönlichkeit sei letzten Endes wertvoller als alle Theorien und das gegenwärtige Leben kostbarer als die problematische Zukunft. In seinem letzten Stück hat Sumbátow gewissermaßen in der Gestalt Raffaels sein künstlerisches und staatsbürgerliches Bekenntnis abgelegt. Im literarischen Schaffen Sumbátows hat die Große Revolution keine Widerspiegelung mehr erfahren.

Typischer als Sumbátow sind Búnin, Zájtzew, Nówikow und Al. N. Tolstój. Die beiden ersten vermochten sich nicht mit der Revolution abzufinden und verließen Rußland. Alexéj Tolstój kehrte nach Sowjétrußland zurück und bemüht sich, mit der Revolution Schritt zu halten. Nówikow verließ nicht einmal das revolutionäre Rußland. Das soziale Sein der Epigonen ist ein wesentlich anderes als das ihrer Vorgänger, der Klassiker aus dem Adelsstande: sie waren in die Zone der „Verarmung" geraten; die Gutshöfe waren verödet oder durch Verkauf in die Hände der Bourgeoisie gelangt; so mußten sie in den Städten, in einer ihnen wesensfremden Umgebung leben. Aber im tiefsten Inneren bewahrten sie die Erinnerung an das Leben und die Poesie der Gutshöfe. Und diese adlig-gutsherrliche Psychologie machte sich auch in ihrem Schaffen bemerkbar.

Der Dichter und Belletrist Iwán Alexéjewitsch Búnin (geb. 1870) verfügte über ein großes, glänzendes Talent. Er ist ein bedeutender Plastiker, ein Bildhauer und Ziselierer. Er hat viel von Turgénews und Púschkins Art, doch ist bei ihm alles in parnassische Kühle gehüllt. Seine Feder zeichnet prägnant, aber etwas trocken. Er geizt mit Worten, spricht er sie aber aus, so ist ihr Tonfall schön und wohlklingend wie gut geprägte Münze. Búnin liebt die kleinen Gattungen: Geschichten, Erzählungen, Skizzen, lyrische Gedichte. Die Komposition seiner Werke ist wohlgegliedert und leicht. Was die Form anbelangt, möchte man ihn unter die „Klassiker" reihen. Seiner Psychologie nach ist Iw. Búnin ein typisches Opfer der adligen „Verarmung". Es schien einmal, als wollte er sich den lebendigen Strömungen des öffentlichen Lebens anschließen. In der Jugend hegte er Sympathien für das Naródniktum, dann für das Tolstojanertum und schließlich sogar für den Marxismus. Aber blinde Begeisterung liegt nicht in seiner Natur. Streng, kühl und verschlossen, hält er sich ganz abseits, scheut gleichsam jede Ansammlung, die Menge, die Menschenherde. Ein Individualist von Geblüt, wird Búnin nie unter die allgemeine Fahne treten. Mit dem Forschungstrieb eines großen Künstlers betrachtet er das Leben. „Die Welt ist überall von Schönheit erfüllt." Diese Schönheit findet ihr Echo in seiner Lyrik, in der er bei seiner Weltbetrachtung bis zu philosophischen Verallgemeinerungen geht. Gierig sucht er nach Eindrücken — überall, nicht nur in der Heimat, sondern

auch in Westeuropa, Asien, Afrika. Diese Unrast des Geistes hat ihren Ursprung in der Verödung, die Búnin in seiner Heimat, in den Adelsnestern, zu sehen bekam. Ihm ist die Zeit des „Laubfalls" besonders lieb. Mit feiner Intimität, wie vielleicht sonst niemand, weiß er die Poesie des Verwelkens wiederzugeben. Jeder Gutshof ist für ihn „ein Poem der Verödung". Ein Schauender und ein Beobachter, hat Búnin die Revolution in ihrem ersten wie in ihrem zweiten Stadium gesehen. Als das Jahr 1905 vorüber war, schrieb Búnin seine Erzählung „Das Dorf" und die Skizze „Nächtliches Gespräch", gradezu unheimlich düstere Bilder bäuerlicher Armut, Stumpfheit und Zersetzung, bis zur physischen Fäulnis infolge ansteckender Krankheiten. Auch das Adelsleben vermag nach ihm nicht zu erfreuen. Ausweglos sei die Lage. Eine Zeitlang erwartete Búnin, „daß das Leben, wenn auch nur durch grobe Kraft, wieder aus der Asche auf dem Grabe erblühe". Die Revolution brachte dieses „Erblühen", aber unser Künstler ließ sie nicht gelten und zog 1918 in die freiwillige Verbannung. Als Emigrant schafft er weiter (z. B. die Erzählung „Vorzeitiger Frühling" und die Geschichte „Mitjas Liebe"). Sein Talent bleibt ihm treu. Aber das Leben spendet ihm keine stärkenden Säfte, und allzu eng begrenzt ist der Leserkreis eines zweifellos großen Schriftstellers.

Viel Gemeinsames mit Búnin hat Borís Konstantínowitsch Zájtzew (geb. 1881). Er ist ein Schriftsteller sehr feiner Kultur. Italien ist seine zweite Heimat. Seine Weltanschauung ist in bedeutendem Maße von Wladímir Solowjëw beeinflußt. Er hat viel von Turgénew und Tschéchow gelernt. Wie Zájtzew selber sich äußert, hat sich sein Stil allmählich verändert: mit naturalistischen Erzählungen beginnend und dann dem Impressionismus und dem lyrischen Romantismus Tribut zollend, ging er zum „Realismus" über. Zájtzew besitzt ein ausgeprägtes Schönheitsgefühl und feilt viel an der Sprache seiner Werke, indem er sich bemüht, im Klange der Sprache und den Epitheta eine bestimmte Nuance einzuhalten. Ihm glücken am besten die kleineren Gattungen vom Typ der Novelle; den großen Roman meistert er schlecht. Boris Zájtzew konzentriert sich noch mehr als Búnin auf sich selbst; er ist frauenhaft zart, melancholisch und schweigsam; er ist weniger aktiv als Búnin und neigt zur Mystik. Er begann 1901 zu schreiben. Das Aufflackern der Revolution von 1905 verstärkte nur noch seine „irdische Trauer". Seine elegisch gestimmten Helden sind „Pilger" des Lebens, sind ewige Wanderer, die vom „sanften Morgenrot" und einem „fernen Land" — nur möglichst weit fort von der rauhen Wirklichkeit! — träumen. Die Natur und das ferne Italien locken sie. In sozialer Hinsicht ist das etwas Unvermeidliches bei Menschen, die ihre Heimat verloren haben. Nach 1917 fühlte Zájtzew sich noch stärker als vorher in Rußland als Fremder und verließ es 1922 Italien zuliebe. Im Ausland veröffentlichte er einen Band Erzählungen „Die Straße des heiligen Nikoláj", die in seinem gewohnten Stil geschrieben sind.

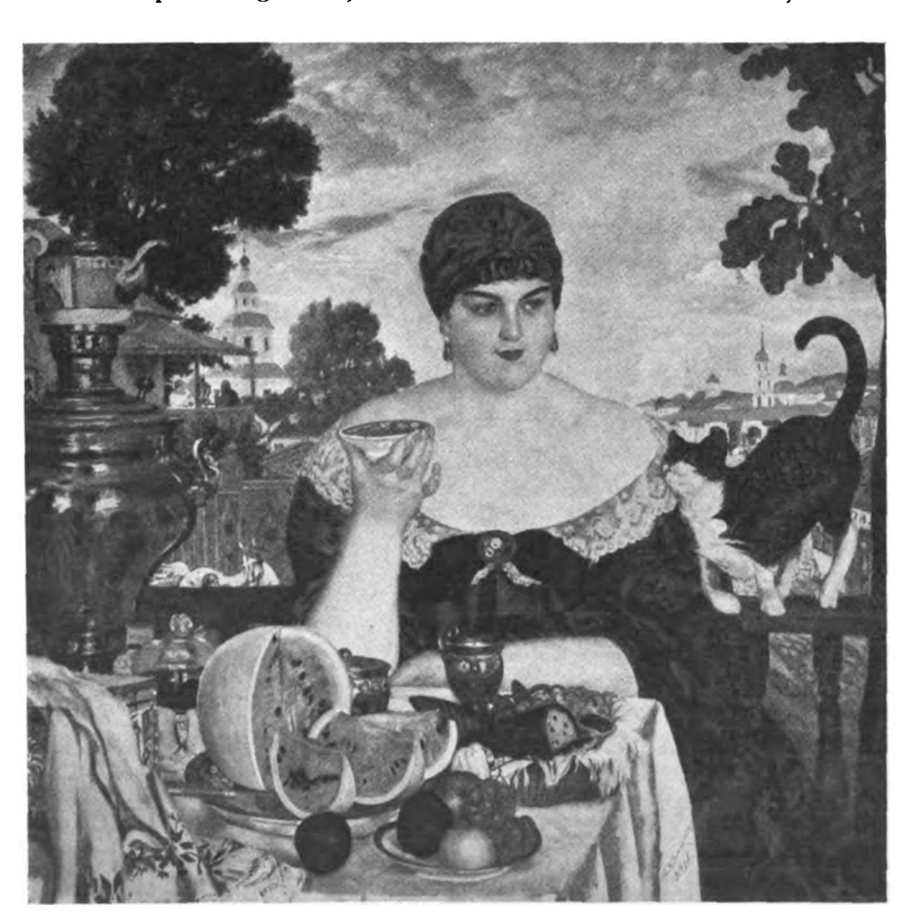
Mit Zájtzew im Einklang steht Iwán Alexéjewitsch Nówikow (geb. 1879). Er ist Belletrist, Dramatiker und Dichter. Charakteristisch für seine Weltanschauung ist ein „starkes Hinneigen weniger zur modernen als zur altgriechischen Philosophie" (Autobiographie). Seine Lieblingsschriftsteller sind Lérmontow, Púschkin und Tjútschew. Er hält es für „schädlich", einer literarischen Schule anzugehören, und steht darum ebenso selbständig da wie B. Zájtzew und Iw. Búnin. Auf dem Lande aufgewachsen, versenkt sich Nówikow in die Natur. „Ohne dieses Empfinden des lebendigen Kosmos kann ich mir den Künstler nicht denken", sagt er in seiner Selbstbiographie. Die Atmosphäre des Gutshofes und der Mystik verleiht seinem Schaffen ihr Gepräge. Die Ereignisse und Erlebnisse des Jahres 1905 lieferten ihm das Material für den Roman „Zwischen zwei Morgenröten" (1915). Die zweite Morgenröte ist für ihn nicht die kommende Revolution, die dann in der Tat 1917 ausbrach, sondern die religiöse Erneuerung des Geistes. Die individuelle Psychologie herrscht bei ihm der sozialen gegenüber vor. Aber dieser Roman zeugt davon, daß das Leben der Gegenwart auf den Verfasser seine Anziehungskraft ausübt, und er ist bestrebt, dessen gedanklichen Sinn zu erfassen. I. A. Nówikow blieb in Sowjétrußland, nahm am Aufbau des neuen Lebens tätigen Anteil und fuhr fort zu schreiben. In den Revolutionsjahren schrieb er eine Reihe von Geschichten und Erzählungen, die unter dem Gesamttitel „Erzählungen aus der Gegenwart" erschienen, und zwei Geschichten, die in dem Band „Doppelleben" (1928) zusammengefaßt sind. Doch ist die Gegenwart nicht im Aspekt des sozialen Kampfes, sondern sub specie aeternitatis behandelt.

Auch der vierte Schriftsteller der Adelsgruppe, Graf Alexéj Nikolájewitsch Tolstój (geb. 1882), Belletrist, Dramatiker und Dichter, doch vornehmlich Belletrist, hat sich in die Bahnen des Revolutionslebens hineingefunden. Er wurde zum erstenmal 1907 gedruckt und hat sich als sehr fruchtbarer Schriftsteller erwiesen. Er schreibt leicht und spannend, aber ohne besondere Tiefe. Bestechend ist an ihm die Wirklichkeitstreue der Darstellung und die Aufrichtigkeit des Tones. Autobiographisch in demselben Maße wie Leo Tolstójs „Kindheit" ist die „Geschichte von vielen vortrefflichen Dingen (Nikítas Kindheit)", 1923. Diese Geschichte schließt sich an eine ganze Reihe anderer früherer Werke A. N. Tolstójs an, die



das Adelsleben in seinen verschiedenen Peripetien und mit seinen verschiedenen Typen schildern. Besonders lebendig sind die „Erdenmenschen" dargestellt, die kleingutsherrlichen Typen der öden Provinz, hauptsächlich des Transwolgagebietes, wo der Verfasser selber geboren ist und heranwuchs. Diesen werden die Entarteten gegenübergestellt, die um der Verlockungen der Stadt willen ihre Gutshöfe verließen. 1917 zog A. N. Tolstój ins Ausland. Fünf Jahre später (1922) kehrte er nach Rußland zurück, um dem neuen Leser von seinem „Leidensweg" zu erzählen. Diesen Titel gab er einem umfangreichen Werk (1925), das als Trilogie gedacht ist. Es ist noch nicht vollendet. Die Kritik weist mit Recht auf die Unvollständigkeit seiner Bilder und auf die Einseitigkeit ihrer Beleuchtung hin, dennoch bleibt der „Leidensweg" eines der bedeutendsten Werke der Revolutionszeit. Für das Verständnis der Gedankenwelt Tolstójs ist von wesentlicher Bedeutung sein phantastischer Roman „Aelíta" (1924), der eine soziale Revolution auf dem Mars, an der sich ein russischer Soldat aus dem Bauernstande aktiv beteiligt, behandelt. Das ganze Schaffen A. N. Tolstójs trägt das Gepräge großer Nüchternheit und lichter Frische. Die Literatur hat von ihm noch viel zu erwarten.

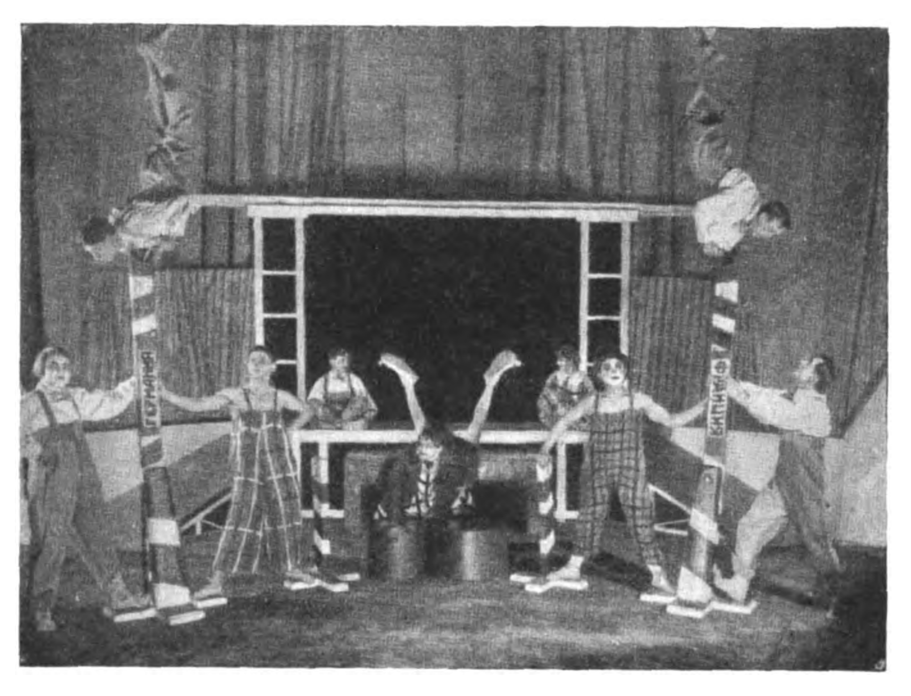
Zusammenfassend kann man sagen, daß der einstmals so wasserreiche Strom der Adelsliteratur zu versanden und zu vertrocknen beginnt. Er hat sich in mehrere kleine Rinnsale zerspalten. Die Gruppe hat sich zerschichtet und ihre Einheitlichkeit eingebüßt: an ihrer einen Flanke steht der unversöhnliche, gleichsam stählerne Búnin, an der andern Alexéj Tolstój, der ohne Spitzfindigkeiten, nach bestem Wissen und Gewissen, die Richtung des neuen Lebens einschlug. Die Reihen dieser Klasse sind durch die Revolution gesprengt worden, und ein jeder ist jetzt für sich selbst verantwortlich. Aber in den Tiefen liegen gemeinsame Züge verborgen. Ihr literarischer Stil ist jener künstlerische Realismus, durch den Púschkin, Turgénew und Leo Tolstój berühmt wurden.



146. Kaufmannsfrau beim Tee. Gemälde von Boris Kustódjew. (Meister der russischen Malerei, Text von Igor Wójnow, übersetzt von Dr. R. O. Stolze).

IV. DIE BOURGEOISIE UND IHRE LITERARISCHE ROLLE.

Wirtschaftlich und politisch war das russische Bürgertum bereits eine große Macht geworden. Es war bereits eine vollständig ausgeprägte Klasse mit festem Klassenbewußtsein. Der Einfluß des Bürgertums machte sich auf ver-



147. Szene aus einem Stück von Ostrówskij im Moskauer Prolettheater unter der Regie von Eisenstein. (Nach J. Gregor und R. Fülöp-Miller, Das russische Theater.)

schiedenen Kulturgebieten bemerkbar, und zwar nicht nur ihrer Finanzmacht, sondern auch ihrer hohen Kultur wegen. Die Bourgeoisie schenkte dem Lande eine Reihe von Gelehrten und Schriftstellern. Es war zweifellos ein bürgerlicher Kulturstil im Entstehen. Zwar stimmte die bürgerliche Kultur in ihren Grundsätzen mit der Adelskultur überein, doch hatte sie ihre eigene Basis, eben die, die in Ostrówskijs Stücken aus dem Kaufmannsleben zutage tritt; außerdem bekamen die aus der Adelskultur übernommenen Elemente in diesem Milieu ein eigenes charakteristisches Gepräge. In einzelnen Gruppen der Bourgeoisie, die in Reichtum ertranken und mit Genüssen übersättigt waren, ließ sich ein Streben nach verfeinertem Leben beobachten, das nicht selten einen grob sinnlichen und krankhaften Charakter annahm. Nimmt man aber die russische Bourgeoisie als Ganzes, so war sie an der Jahrhundertwende noch eine so junge und starke Klasse, daß man bei ihr kaum von Zersetzung und Entartung sprechen darf. Das Bürgertum schien eine Zukunft zu haben. In der Februarrevolution von 1917 haben ihre Vertreter eine ansehnliche Rolle gespielt (Gutschków, Teréschtschenko, Konowálow, Búblikow u. a.). Aber die Oktoberrevolution von 1917 hat die Bourgeoisie fortgefegt und sie als Gesellschaftsklasse liquidiert. Die sogenannten „NEP-leute" (die neue Bourgeoisie, die durch die neue ökonomische Politik — Nówaja Ekonomitschéskaja Polítika — der Sowétmacht geschaffen wurde) können nicht mitzählen. Das Bürgertum hat mit dem Adel das Los geteilt. Somit spielte es im literarischen Leben nur bis zum Jahre 1917 eine Rolle. Ihre unmittelbare Beteiligung am literarischen Schaffen war vergleichsweise nur eine schwache.

Wir sahen, daß die russische Literatur seit den ältesten Zeiten der Kaufmannschaft große Beachtung schenkte. Einige aus dem Bürgertum hervorgegangene Schriftsteller kennen wir aus der Vergangenheit: Kámenew, Polewój, Lažétschnikow, Bótkin, Gontscharów. Aber mit der Ausbildung eines eigenen, bürgerlichen Literaturstils war es schlecht bestellt. Selbst Gontscharów erreichte dieses Ziel nicht. Mehr leistete Ostrówskij für die Ausbildung eines bürgerlichen Stils, doch gehörte dieser der Kaufmannsklasse nicht an. Jetzt befindet sich unter den Schriftstellern, die aus dem Bürgertum hervorgingen oder in dessen Sinn arbeiteten, niemand, der sich zum Apologeten und Sänger der Bourgeoisie gemacht hätte, nicht einmal in dem Maße wie vordem Ostrówskij und Gontscharów. Der Bourgeoisie sind die großen Werke D. N. Mámin-Sibirjáks, P. D. Boborýkins, A. I. Sumbátows, Maxím Górjkijs und anderer gewidmet. Aber die beiden ersten betrachteten das Bürgertum mit den Augen der demokratischen, im Grunde genommen volkstümlerischen Intelligenz, und Górjkij sah es mit den Augen der Arbeiterintelligenz an. Sumbátow bemühte sich, wie wir bereits sahen, den

Siegesmarsch des Kapitalismus in objektiven Bildern zu zeigen, doch verlieh die Psychoideologie des Intelligenz-Adeligen seinen Bildern unwillkürlich eine eigene Färbung. Unter den Schriftstellern der Bourgeoisie sind nur wenige zu nennen, nur zwei bis drei, die mit ihrer Klasse den Zusammenhang bewahrt haben. Ihr Schaffen war gewöhnlich satirisch gefärbt.

Große Hoffnungen setzte man auf Sergéj Alexándrowitsch Alexéjew, der unter dem Pseudonym S. Najdjënow schrieb (1869—1922); er ist der Verfasser der Stücke „Wanjúschins Kinder" (1901), „Der reiche Mann" (1903), „Awdótjas Leben" (1904) usw. Man kann in ihm einen unmittelbaren Fortsetzer Ostrówskijs erblicken, aber das Leben der Kaufmannschaft ist hier in einem anderen sozialen Milieu geschildert als bei dem Verfasser des „Gewitters". Die alte Familie zersetzt sich (der alte Wanjúschin endet durch Freitod); die Jugend (in „Wanjúschins Kindern") macht ihre Rechnung laut geltend. Die Gestalt des „reichen Mannes" ist satirisch dargestellt. Überhaupt ist das Leben der Bourgeoisie in seinem Übergang vom „finsteren Reich" Ostrówskijs zur neuen kulturellen Lebensweise erfaßt.

Als gestrenger Satiriker seiner Klasse trat der einer reichen Kaufmannsfamilie Nížnij-Nówgorods entstammende Iwán Sergéjewitsch Rukawíschnikow auf (1877—1930). Er schrieb einen großen Roman „Das verfluchte Geschlecht" (drei Bände, 1902). Der Stil dieses Romans trägt die Züge des Modernismus, der überhaupt Rukawíschnikow stark beeinflußte. Dies kam unter anderem in seinem erhöhten Interesse für die Fragen nach der dichterischen Form, insbesondere für die sogenannten festen Formen der Poesie zum Ausdruck. Rukawíschnikow beschäftigte sich mit ihnen theoretisch, zeigte sich aber auch in seinen Gedichten als ein feiner Meister des Trioletts (zwei Gedichtbände, ausschließlich in Triolettform) und des melodiösen Verses (Poem über Stepán Rázin). Jetzt weiß man, daß Rukawíschnikow schon längst zur deklassierten Intelligenz gehört.

Einen tiefen und zudem intimen Zusammenhang mit seinem Klassenmilieu weist der talentvolle Künstler Alexéj Micháјlowitsch Rémizow auf, der 1877 in einer reichen Kaufmannsfamilie geboren wurde (er ist der Neffe des bekannten Moskauer Kaufmanns N. A. Najdjënow, eines strengen Ideologen seiner Klasse). Ein Schriftsteller von umfassender Bildung — seinem Universitätsstudium nach Naturwissenschaftler, beschäftigte Rémizow sich dann mit Philosophie und Archäologie —, trat er mit schwerem philosophischen Ernst an das heimische Leben und das Leben überhaupt heran. Es ist, als ob er von Anfang an das verhängnisschwere Schicksal seiner Klasse vorausgeahnt hätte. In den Romanen „Der Teich" (1905) und „Die Schwestern im Kreuze" (1910) entfaltete er eine unheimliche Lebensphilosophie, sein Stil spiegelt die Dekadenten als auch Dostojéwskij wider. Alpträume vergifteten ihm das Leben. Wohl gewährten ihm die Revolutionen von 1905 und 1917 Lichtblicke („Das Hähnchen", „Der allgemeine Aufstand"). Die Revolution von 1917 erschien Rémizow als ein „Erwachen des Menschen auf dem grausamen Grunde des Lebens", aber das revolutionäre Rußland sagte ihm nicht zu: 1921 ging er ins Ausland. In romantischer Weise wandte er seine Blicke rückwärts, dem „heiligen Rußland" zu („Für das heilige Rußland, Nachdenkliches über das Heimatland", 1915). Er weiht sein ganzes leuchtendes Talent der künstlerischen Stilisierung dichterischer Motive aus dem russischen Altertum, die in den Denkmälern der schriftlich und mündlich überlieferten Poesie erhalten geblieben sind. Er scheint gleichsam nicht zu merken, daß die Lage „an der Grenze zweier Kulturen" bereits nahe daran ist, durch die Schaffung einer neuen demokratischen und sogar „proletarischen" Kultur eine entschiedene Wendung zu nehmen. Unter allen Ingredienzien des verwickelten Prozesses hat Rémizow ein einziges ausgewählt und darauf seine besten und jedenfalls charakteristischsten Werke aufgebaut. Es sind das „Sonnenwärts" (1907), „Leimonarion" (1907), „Zum Meer-Ozean", „Wiesengräslein", „Nikólas Gleichnisse" (1918), „Die goldene Kette" (1913), „Perlenflitter" (1919), „Die Gesetzestafeln, uralte Mären", „Zar Maximilian" (1920), „Zeitvertreib und Possenspiel, russische Märchen" (1914) usw. In diesen Gattungen der dichterischen Folklore ist Rémizow ein unnachahmlicher Meister, weit feiner als Lesków und sogar als Leo Tolstój. Dem Stil Rémizows merkt man, besonders in dem Roman „Der Teich" und überhaupt in seinen früheren Werken, mehr noch als dem Stil Rukawíschnikows den Einfluß des Modernismus, d. h. des Dekadententums und Symbolismus an. Diese Tatsache ist bezeichnend: Rémizow ist ein Vertreter jener bürgerlichen Intelligenz, die sich für die literarischen Stimmungen der deklassierten Intelligenz begeisterte. Das soziale Sein Rémizows (wie auch Rukawíschnikows) enthält Züge, die ihn den deklassierten Gruppen annähern. Er ist gewissermaßen ein Bindeglied zwischen der bürgerlichen und deklassierten Intelligenz.

V. DAS SCHAFFEN DER DEKLASSIERTEN INTELLIGENZ.

Ein Deklassierungsprozeß kann in jeder Epoche stattfinden. Doch tritt er gewöhnlich sporadisch ein und trägt keinen tieferen Charakter. Die „Abtrünnigen" einer Klasse, wie z. B. Nekrásow und insbesondere Leo Tolstój, können gedanklich sich radikal von ihrer Klasse unterscheiden, aber durch ihr Sein und ihre Psychologie sind sie doch in der einen oder anderen Weise mit ihrer Klasse verbunden, und ihre Gedankenwelt — selbst jene Tolstójs — findet im sozialen Sein der Klasse ihre Erklärung. Sobald aber eine mehr oder weniger bedeutsame Katastrophe die Lage der Klasse wesentlich verändert, ja sogar zu ihrem Untergang führt, sobald überhaupt schroffe Veränderungen in den sozialen Wechselbeziehungen eintreten — z. B. in Revolutionsepochen —, dann fallen die Schranken zwischen den Klassen, der Boden unter ihren Füßen beginnt zu schwanken, und wie bei Erdbeben kann dann der Fall eintreten, daß der Mensch sich plötzlich an einem ganz anderen Ort befindet, als wo er wohnte und wirkte. Alles aus dem gewohnten Gleise bringend, pflegen soziale Erschütterungen und Kataklysmen Massendeklassierungen herbeizuführen und Menschen mit einer besonderen Psychologie hervorzubringen. So beschaffen war auch der Charakter der dritten Kulturepoche. Selbstverständlich wuchs und verschärfte sich der Prozeß, je mehr die Revolution von 1917 heranrückte. Die Periode „an der Grenze zweier Kulturen" bereitete den Boden für die Deklassierung vor. Es ist wiederum an Nekrásow und Leo Tolstój zu erinnern. In der vierten Periode trat diese Erscheinung bereits sehr stark zutage.

Von wesentlicher Bedeutung war es auch, daß mit der kapitalistischen Entwicklung das städtische Leben, insbesondere in den großen Zentren, ein fieberhaftes Tempo annahm: der Kampf ums Dasein forderte starke Kraftanspannung; die Schwachen wurden aus dem allgemeinen Ablauf des Lebens herausgerissen und oftmals über Bord geschleudert. Die kapitalistische Stadt ist der erste Lieferant deklassierter Menschen. Der Urbanismus ist eine Begleiterscheinung der Deklassierung und der Bohème.

Es hat in Rußland noch nie eine so zahlreiche deklassierte Intelligenz gegeben wie gerade in der vierten Periode und hauptsächlich in deren erstem Stadium, als der Horizont sich zu bewölken anfing, viele den Kopf verloren und unschlüssig am Scheideweg standen. Im Jahre 1917 zeigte die Revolution deutlich ihr Antlitz, die Zukunftsaussichten klärten sich, und die deklassierte Intelligenz, die im sozialen Aufbau ihr Lebensziel erkannte, strebte danach, sich den revolutionären Massen anzuschließen. Die Deklassierung trat also in ihrem vollen Umfange in der vorrevolutionären Periode in Erscheinung. Im Verlauf dieser Periode nahm sie zwei Grundformen an, die zugleich auch ihre zwei Stadien waren: im ersten Stadium sehen wir eine Deklassierung mit Wahrung der Grundprinzipien der alten, bürgerlichen Kultur, während im zweiten Stadium die Deklassierung die Form nihilistischer Bohème annahm, die die bürgerliche Kultur vollständig verneinte, in Vorahnung gleichsam der proletarischen Kultur, welche die Revolution von 1917 mit sich brachte. Der alte Boden mußte verlassen werden, wollte man die Bearbeitung des Neulandes in Angriff nehmen.

Das literarische Schaffen der deklassierten Intelligenz entfaltete sich intensiv und üppig. Es wurde gewissermaßen zum Katalysator der literarischen Gärung. Der Puls der russischen Literatur schlug schneller. Es entspann sich ein Kampf um die großen Probleme der Ästhetik und Poetik. Schon lange hatte es in der russischen Literatur keine solche Belebung mehr gegeben. Es wiederholte sich, jedoch viel ausdrucksvoller, dasselbe, was in der Zeit des Romantismus und seiner Kämpfe mit dem Klassizismus vor sich gegangen war. Das ungetrübte Dasein des künstlerischen Realismus, hauptsächlich des genrehaften, wurde unmöglich. Es

entstanden neue Stile, die dem altverdienten Realismus keck den Fehdehandschuh hinwarfen. Es waren dies im ersten Stadium der Symbolismus und im zweiten Stadium der Futurismus, zu dem noch andere Stile geringerer Bedeutung hinzukamen.

Wollten wir die soziale Zusammensetzung jener literarischen Gruppierung oder Schule feststellen, die man als Modernismus, Dekadententum (im ersten Stadium) und schließlich als Symbolismus bezeichnete, so würden wir in große Verlegenheit kommen; wir finden hier Abkömmlinge verschiedener Gesellschaftsklassen vor: sowohl Adelige als auch Raznotschíntzy und Bürgerliche (Fëdor Sologúb kann man sogar bäuerliche Herkunft zuschreiben). Diese deklassierte Masse befand sich in bürgerlicher Umgebung. Die bürgerliche Jugend legte Tendenz zum Modernismus an den Tag, in welchem sie verfeinertere Kulturformen und die letzte Modeneuheit erblickte. Die Vertreter der Bourgeoisie unterstützten gern die künstlerischen und literarischen Unternehmungen der Symbolisten und beteiligten sich selbst (allerdings in bescheidenem Maße) an der Arbeit.

Charakteristisch für die deklassierte Intelligenz ist, daß sie keinen produktiv tätigen Zusammenhang mit den konkreten Aufgaben der Gegenwart hatte und sozial indifferent war. Es war wie früher mit einem Teil der russischen Romantiker und mit den strengen Vertretern der sogenannten reinen Kunst. Die Symbolisten setzten die gleiche Linie fort und erklärten die russischen und insbesondere die deutschen Romantiker und Dichter wie Tjútschew und Fet zu ihren Vorgängern und Lehrern. Nicht umsonst bezeichnet man daher den Symbolismus auch als Neu-Romantik. Irrealismus ist jedenfalls einer der charakteristischen Züge seines Stils. Losgelöst von den sozialen Bürden des Lebens, flieht der Symbolist in die Welt des abstrakten Denkens und der reinen Kunst. Er ist Philosoph und Ästhet, er ist ein Mensch feiner, aber verfallender Kultur (fin du siècle). Zuweilen ist er sogar bereit, das „Skythentum", d. h. die völlige Freiheit von allen Fesseln der Kultur, zu verherrlichen. Die Philosophie des Symbolismus hat nicht nur idealistischen, sondern auch irrealen Charakter. Sie ist eine Philosophie vornehmlich religiöser Färbung, ist Gottsuchertum, ist ein Streben nach „anderen Welten", „über die Grenzen des Begrenzten hinaus". So verhält es sich mit der Weltanschauung von Merežkówskij, Mínskij, Wjatscheslàw Iwánow, Andréj Bélyj und anderer Denker des Symbolismus. Die Mitarbeiter des Sammelbandes „Probleme des Idealismus" (1902) stehen diesen nahe. Großer Autorität erfreute sich unter ihnen die Lehre von Wladímir Solowjëw, der zudem auch Dichter war. An ausländischen Denkern übten Nietzsche, Schopenhauer und Hartmann großen Einfluß aus.

Der philosophische Idealismus und Irrealismus war vorausbestimmend für die Ästhetik des Symbolismus, wobei die russischen Theoretiker sich auf die Theorien der westeuropäischen Dekadenten und Symbolisten, wie auch auf das Schaffen der entsprechenden Schriftsteller stützen konnten (Baudelaire, Mallarmé, Rimbaud, Verhaeren, Maeterlinck, Poe, Wilde, Przybyszewski, Hauptmann, Ibsen usw.). Hinter der empirischen Wirklichkeit (realia) werden andere, höhere Wesenheiten (realiora) gedacht. Die Kunst habe mit Hilfe der künstlerischen Symbole diese Philosophie des Kosmos zu erschließen. Der Dichter denkt und schafft in zuweilen so rätselhaften Symbolen, daß selbst Iwánow ihn einen Rebusdichter nennt (so häufig bei Innokéntij Ánnenskij). Gerade dies veranlaßte Iwánow, seine Theorie des „wahren Symbolismus" zu entwickeln (denken wir an Púschkins wahren Romantismus). Nach Sologúb ist die Poesie geschaffene Legende. Die Sprache der Poesie ist hieratisch, liturgisch. Das Problem der poetischen Form ist Gegenstand tiefer Denkarbeit und wissenschaftlicher Untersuchung (Valérij Brjúsow, Andréj Bélyj, Wjatscheslàw Iwánow und andere). Dies gilt ins-



besondere für den Vers und die dichterische Sprache (unter anderem für den Versklang und die rhythmische Prosa). Die verfeinerten musikalischen Formen wie Symphonie und Fuge wurden theoretisch begründet und in der Poesie praktisch angewendet. Hinsichtlich der Form leisteten die Symbolisten außerordentlich viel. Der Symbolismus war eine neue Etappe in der Geschichte der russischen Ästhetik und Poetik: an Tiefe und Grellheit stand er nicht nur nicht hinter dem Romantismus zurück, sondern übertraf ihn.

Der Symbolist wollte durch sein Schaffen der Ewigkeit dienen. Darum galt als Losung „Tod dem Genre", „Nieder mit dem Genre", nieder mit der realistisch-genrehaften Kunst, wie sie insbesondere in der ideell gerichteten Belletristik der demokratischen Schriftsteller vertreten war. Der Symbolist sah weltumfassende Horizonte und große Probleme vor sich. Er lebte den Interessen der ganzen Menschheit. „Wir Heutigen", sagte Andréj Bélyj, „durchleben gewissermaßen die ganze Vergangenheit: Indien, Persien, Ägypten, sowie auch Griechenland und das Mittelalter — werden lebendig, ziehen im Fluge an uns vorüber, — wie näherliegende Epochen an uns vorüberziehen." Der Symbolist war Kosmopolit, und das Fernliegende übte auf ihn größere Anziehungskraft aus als das Naheliegende, die Vergangenheit eine größere als die Gegenwart. Die Exotik, insbesondere die orientalische, erlebte in der Poesie des russischen Symbolismus eine üppige Blüte. In seiner Atmosphäre erwachte auch der Klassizismus zu neuem Leben. Unter den russischen Symbolisten befanden sich feine Kenner des klassischen Altertums (Innokéntij Ánnenskij, Valérij Brjúsow, Wjatschesláw Iwánow). Der Stil des Klassizismus nahm hier sein drittes Antlitz an, das symbolische. Es wurden besonders dionysische und orgiastische Motive bearbeitet (hauptsächlich von Wjatsch. Iwánow). Als auffällige Strömung zog sich durch das Schaffen der Symbolisten auch der dichterische Folklorismus. Wjatschesláw Iwánow propagierte die volkliche, ökumenische Kunst.

In dem Bemühen, die charakteristischsten Züge des russischen Symbolismus zusammenzufassen, mußten wir unvermeidlich viele wichtige Schattierungen übergehen, durch die sich das Schaffen der einzelnen Schriftsteller auszeichnete. Unter diesen aber sind ganz bedeutende Namen zu nennen: Merežkówskij, Brjúsow, Wjatschesláw Iwánow, Innokéntij Ánnenskij, Balmónt, Andréj Bélyj, Alexander Block. Jeder von ihnen verdiente es, einzeln behandelt zu werden: jeder hatte seine prägnante Individualität und ein sehr reiches Schaffen. Raummangel gestattet jedoch nur eine zusammenfassende Behandlung der symbolischen Schule.

Die deklassierte Intelligenz, die sich unter der Fahne des Symbolismus gesammelt hatte, hegte unversöhnlichen Haß gegen die träge Lebensführung und das flache Spießbürgertum. Selbst wenn auch sie im Stadium des eigentlichen Dekadententums in der Tat von Verfall, Alexandrinertum und „Entartung" nicht weit entfernt war, so ist nicht weniger zutreffend, daß mit dieser „Entartung" („wyroždénije") im Symbolismus auch eine „Wiedergeburt" („wozroždénije") verknüpft war. Und diese Wiedergeburt war nicht nur eine ästhetische, sondern auch eine allgemein kulturelle, ja sogar eine soziale und politische. Noch vor 1905 sagte Val. Brjúsow von sich und seinen Kameraden: „In der weiten Welt, auf dem tosenden Meer — sind der Kamm wir der bäumenden Woge. Wie unheimlich und süß, dem Heute zu leben! Von der Ahnung sind die Lieder erfüllt." Die Bilder der Dämmerung, des Morgens, der Sonne sind in der Poesie der Symbolisten eine gewohnte Erscheinung. „Laßt uns sein wie die Sonne!" rief Balmónt aus, dessen Schaffen man als Sonnenromantik bezeichnen kann. Die Symbolisten sind „Kinder der Sonne", verwegene Argonauten, die sich nach dem goldenen Vlies auf die Suche machten. „Ich glaube an die Sonne der Verheißung", sang Alexander Block in den Versen über „Die schöne Dame": „ich sehe Morgenröte in der Ferne, erwarte das kosmische Licht der Frühlingserde". Selbstverständlich konnte jedermann in diese verschwommenen, formelhaften Bilder seinen eigenen Sinn hineinlegen. Das Leben legte ihnen seinen Sinn unter. Und die Symbolisten blieben nicht taub gegen den Ruf des Lebens. Schon 1905 revolutionierten einige von ihnen (Mínskij, Balmónt, Brjúsow), sie beteiligten sich an der Zeitschrift „Perewál" („Der Paß", 1906), denn, wie sie sagten, „wer bewußt für die Freiheit der Kunst einsteht, muß auch für die politische Freiheit sich einsetzen". Brjúsow gab 1905 die „Gedichte über die Gegenwart" (1906) heraus. Balmónts



148. Illustration zu Alexander Blocks Epos „Die Zwölf“, von Masjútin.
(Блок, Двенадцать, Берлин.)
Schreiten so in hehrem Wahne, Hungrig folgt der Hund von ferne, Und voran — mit blutger Fahne, Kugelfest, verratgefeit, Schneeverhüllt und perlumschneit, Sanften Schritts durch Sturmestosen geht im Kranz aus weißen Rosen, Lichtumhaucht gleich einem Stern — Jesus Christ, der Sohn des Herrn.
(Übersetzung von E. Groeger.)

Gedichte „Böser Zauber“ (1906) wurden konfisziert und das Buch „Weiße Wetterleuchten“ von der Zensur verboten. Im Jahre 1907 gab der gleiche Dichter in Paris die revolutionären „Lieder des Rächers“ heraus. Fëdor Sologúb verfaßte „Kleine politische Märchen“ (1906) und den Roman „Das rasende Jahr“ (1916). Die Revolution von 1917 wurde von den symbolistischen Dichtern unter schweren inneren Kämpfen miterlebt. Die einen lehnten sie sofort ab: D. S. Merežkówskij und Z. N. Hippius („Letzte Gedichte“, 1918); beide sind jetzt Emigranten. Die anderen waren bestrebt, sich dem Geleise der Revolution einzufügen. Balmónt suchte lange (die Broschüre „Bin ich ein Revolutionär oder nicht?“ 1918) seine revolutionäre Pose beizubehalten, bis er ins Ausland ging. Wjatsch. Iwánow legte mit aller Gewissenhaftigkeit sein Kriterium des ökumenischen und kosmischen Seins an die russische Revolution, verließ aber schließlich ebenfalls sein Heimatland. Alexander Block erlebte die Revolution voll Nachdenken und Mitgefühl, er schrieb die originelle Dichtung „Die Zwölf“, aber mit der Revolution völlig zu verschmelzen, war ihm unmöglich. Er starb 1921. Standhafter zeigte sich Val. Brjúsow († 1924): er wurde zum Sänger der Revolution und trat 1918 in die Kommunistische Partei ein.

Strenggenommen hat der Symbolismus als Schule das Jahr 1917 nicht mehr erlebt. Schon lange herrschten Meinungsverschiedenheiten. 1910 machte sich eine Krisis, ja sogar Zersetzung bemerkbar. Merežkówskij bekannte feierlich die Sünden des Symbolismus, während Wjatsch. Iwánow und Al. Block sich bemühten, ihn neu zu gestalten. Von diesem Augenblick an sank sein literarischer Ruf, und schnell nacheinander entstanden an seiner Stelle andere Schulen.

Der Einfluß des Symbolismus war stark und mannigfaltig. Der „style moderne“ machte sich in der Kunst, im Leben und am allermeisten in der Literatur bemerkbar. Maxím Górjkij bewertete als einer der ersten Brjúsow und Balmónt und fand, daß „die Dekadenten feinfühlende Menschen seien, fein und spitz wie Nadeln“. Die meisten der vorrevolutionären Schriftsteller — Tschéchow, Leoníd Andréjew, Rémizow, Rukawíschnikow, Borís Zájtzew u. a. — erfuhren an sich selbst den Einfluß des Symbolismus. Die den Symbolismus ablösenden literarischen Schulen suchten zwar von ihm loszukommen, hingen aber doch mehr oder weniger von ihm ab. Sogar die dem revolutionären Volk entstammenden, die Bauern- und proletarischen Schriftsteller gingen einige Zeit bei den Symbolisten in die Lehre.

Der Symbolismus hinterließ einen reichen Besitz. Doch waren offenbar nicht allzu viel Erben vorhanden, da jedermann vor allem zwischen sich und dem Symbolismus einen Trennungsstrich ziehen wollte. Seinen Trümmern entsprossen üppig und ungewöhnlich schnell Schulen und Schülchen mit den unglaublichsten Namen. In den ersten Jahren der sozialen Revolution waren es an die zwanzig „Schulen“, die ihr meist ephemeres Dasein größtenteils derselben deklassierten Intelligenz, vornehmlich der Bohème, verdankten. Die einen blickten rückwärts, wollten aus der Vergangenheit das, was sie für das Beste hielten, zu neuem Leben erwecken und bezeichneten sich mit alten Namen: Neoklassiker, Neoromantiker, Neorealisten. Die anderen schlugen kühn neue Wege ein unter dem Zeichen des Akmeïsmus, Futurismus,

Imaginismus, Biokosmismus, Luminismus, Expressionismus, Emotionalismus, Präsentismus, Passeïsmus, Fuismus, Zentrofugismus, Exklusionismus, Eklektizismus, Nitschewókstwo, Konstruktivismus usw. Jede „Schule" begann unbedingt mit der feierlichen Bekanntmachung ihres Programms, das die Weltbedeutung ihrer Bestrebungen nachzuweisen suchte. Sehr häufig bestand zwischen diesen tönenden Erklärungen und der Produktivität und Qualität des Schaffens ein unüberbrückbarer Zwiespalt. Sie zerplatzten wie Seifenblasen, ohne irgendeine Spur zu hinterlassen. Aus dem allgemeinen Strom sonderten sich ab und verdienen eine Untersuchung jene literarischen Gruppierungen, die unter dem Namen Akmeïsmus, Futurismus, Imaginismus und Konstruktivismus bekannt sind. Diese, ebenso wie die früher genannten, legten das Hauptgewicht auf die Form. Der Symbolismus löste dieses Problem auf seine Art voll und schön, indem er sein Schaffen mit Weltempfinden und Weltanschauung verknüpfte. Die Nachfolger verengten das Problem: sie nahmen gewöhnlich eines der Formelemente und bearbeiteten es, zuweilen mit Übertreibung bis zum Äußersten.

Eine nicht sehr große, aber künstlerisch wertvolle Gruppe bildeten die Akmeïsten (Adamisten), die aus der symbolistischen Schule hervorgingen und deren kulturellen Ton bewahrten.

In dem Bestreben, den Begriff des Symbolismus festzulegen, kamen die Symbolisten unvermeidlich auf den Realismus. Charakteristisch ist W. Iwánows Artikel „Die zwei Elementarkräfte im modernen Symbolismus" (1908). Er setzt sich für den „symbolischen Realismus" ein, der „den durch äußere und innere Erfahrung erkannten Dingen, sowohl den durch die beobachtete als auch den durch die geschaute Wirklichkeit gegebenen Dingen Treue wahrt". 1912 sonderte sich eine Gruppe von Symbolisten mit N. Gumiljëw, Anna Achmátowa und Sergéj Gorodétzkij an der Spitze, ab und bildete eine Kolonie unter dem Namen des Akmeïsmus (nach dem griechischen ἀκμή = Aufblühen) oder Adamismus. Diese neue Strömung bewahrte ein achtungsvolles Verhältnis zum Symbolismus, betonte aber besonders die Wichtigkeit der realkünstlerischen Wahrnehmungen und Erlebnisse für den Dichter. Der Dichter liebt die reale Welt, liebt in ihr jedes Ding. „Der russische Symbolismus", schrieb Gumiljëw, „richtete seine Hauptkräfte auf das Gebiet des Unbekannten. Er verbrüderte sich abwechselnd mit der Mystik, mit der Theosophie, mit dem Okkultismus." Die Akmeïsten waren der Ansicht, „man kann das Unerkennbare, dem Sinn dieses Wortes entsprechend, nicht erkennen" und „alle Versuche in dieser Richtung sind unkeusch". Die Akmeïsten sind auch nicht geneigt, den Symbolismus für die einzig künstlerische Methode zu halten. „In den dem Akmeïsmus nahestehenden Kreisen werden am häufigsten die Namen Shakespeare, Rabelais, Villon und Théophile Gautier genannt" (Gumiljëw). Überhaupt gibt der Akmeïsmus „dem romanischen Geist gegenüber dem germanischen entschiedenen Vorzug".

Trotz der zweifellosen Talentiertheit ihrer Führer zählte die Gruppe der Akmeïsten nur wenige Mitglieder. Zu den drei genannten Dichtern fügen wir noch Ósip Mandelstamm, Wladímir Nárbut, M. Zenkówitsch und M. Kuzmín hinzu. Nach etwa fünf Jahren begann die Gruppe zu zerfallen. Es bildete sich die „Dichterzunft" („Cech poétow"), und es tauchten sogar Neoakmeïsten auf (die Dichterin Adalís), die aber die Schule nicht zu retten vermochten. Die Revolution von 1917 erschien den Akmeïsten als ein schwer annehmbares „Ding". In Gumiljëw erwachten die Klassensympathien; er mischte sich tatkräftig in den politischen Kampf ein und fand darin 1921 sein Ende. Anna Achmátowa verstummte. O. Mandelstamm wurde Neoklassiker. Nur Sergéj Gorodétzkij arbeitet eifrig in den Reihen der Sowjétschriftsteller. Die wahren Vertreter des akmeïstischen Stils, soweit er schon in Erscheinung treten konnte, blieben Gumiljëw und Achmátowa.

Ungefähr 1910 erlebte inmitten der literarischen Bohème der russische Futurismus seine Geburt. Er ist ein Kind der Großstadt, deren Leben sich unter dem Einfluß des Kapitalismus und Industrialismus abspielt (Lärm und Tosen, rasender Rhythmus und beschleunigtes Tempo). Urbanismus ist sein charakteristischster Zug.

Die russischen Dichter übernahmen vom italienischen Futurismus (Marinetti) nicht nur den Namen, sondern teilweise auch seine Gedankenwelt. Der Futurist ist Rebell und Nihilist. Die Symbolisten und Akmeïsten verließen nicht den festen Boden der bürgerlichen Kultur. Nur einige Symbolisten (unter ihnen der



149. Der Dichter. Futuristisches Gemälde von Chagall, 1911.
(Aus: André Salmon. Chagall. Editions des Chroniques du jour. Paris. 1928.)

äußerst kulturvolle Alexander Block) prägten das Skythentum aus. Der Futurist kehrte der bürgerlichen Kultur unhöflich den Rücken, riß sie herunter und bewarf sie mit Schmutz; er trieb bewußt Unfug, pour épater les bourgeois. Alles Würdige, Wohlgeordnete und Geregelte wurde von ihm entschieden verurteilt. Diesem Los entgingen weder Sprache, noch Interpunktion, weder die literarischen Kanons und allgemein anerkannten Begriffe, noch die Klassiker unter den Schriftstellern. Man kann sagen, die Futuristen seien elementar spontane Revolutionäre. Sie machten in ihrer Entwicklung zwei Stufen durch. Als in der ersten Zeit die Egofuturisten (in Petersburg) und die Kubofuturisten (in Moskau) lärmten, wurde den literarischen Überlieferungen, von der Sprache angefangen, ein vernichtender Schlag versetzt. Aus dem Gesamtproblem der Form wurden Laut und Wort ausgesondert; sie wurden zu ganz selbständigen Gebieten erklärt, die sogar vom Sinn unabhängig seien. Es begann ein unaufhaltsames „Sprachschöpfertum" (retschetwórtschestwo). Der Egofuturist Ígor Sewerjánin, dem es an lyrischem Talent nicht mangelt, ein Dichter der Halbwelt, der Cafés und Restaurants, schuf viele und zuweilen geschmackvolle dichterische Neologismen. Die Jugend begeisterte sich eine Zeitlang stark für seine „Poesy". Andere (Davíd Burljúk, Viktor Chlébnikow, A. Krutschjënych usw.) gingen weiter: sie erhoben die „verstandüberspringende Sprache" („zaúmnyj jazýk", d. h. eine bedeutungsfreie Kombination von Lauten und Worten) zum Ideal der Poesie. Diese Richtung des schöpferischen Denkens wurde von einigen jungen Gelehrten aufgegriffen, die auf linguistischem Gebiet arbeiteten. Die Schule der „Formalisten", die sich dann breit entfaltete, wurde ebenfalls vom Frühfuturismus inspiriert. Aber es lag auf der Hand, daß auf den Prinzipien des „zaúmnyj jazýk" sich kein literarischer Stil aufbauen ließ. Und obwohl Krutschjënych bis auf den heutigen Tag unermüdlich eine Poesie dieser Art propagiert, kann er sich keines großen Erfolges rühmen. Eine Poesie ohne Inhalt und ein Stil ohne Weltanschauung sind zu vollständigem Mißerfolg verurteilt. Davíd Burljúk, der sich als „Vater des russischen Futurismus" bezeichnet und sich gegenwärtig in Amerika befindet, hat sich jetzt offenbar eine Gedankenwelt zugelegt, von der seine letzten „Poeme" („Tolstój", „Górjkij", 1929) zeugen. Er tritt darin als Anhänger der proletarischen Weltanschauung auf (Tolstój wird von ihm unter anderem als „großer milder Bolschewík" charakterisiert). Diese Richtung hat der russische Futurismus in der Tat eingeschlagen. Die zweite Stufe seiner Entwicklung hängt hauptsächlich mit dem Schaffen des bedeutendsten Dichters der Schule, Wladímir Majakówskij, zusammen, der einstmals die Bourgeois durch seine launenhafte gelbe Jacke und durch Gedichte wie „Die Wolke in Hosen" ärgerte, dann aber futuristischer Kommunist wurde (obwohl er der Partei nicht angehört). In der Revolution und im Kommunismus fanden die Futuristen als typischste Vertreter der deklassierten und der Bohème-Intelligenz, schließlich den richtigen Boden für sich, und ihre spontan-revolutionäre Gesinnung erhielt nun auch einen gedanklichen Inhalt. Marinetti beruhigte sich unterdessen im Schoße des Faschismus. Nachdem die Futuristen die linke Kunstfront besetzt hatten und nun auch Parteikommunisten unter sich hatten, verteidigten sie unter Majakówskijs Führung stürmisch ihren Standpunkt in der Zeitschrift „Lef" („Léwyj front" — „linke Front"), schlossen sich aber doch nicht der proletarischen Schriftstellergruppe an. Ihr literarisches Programm erweiterte sich selbstverständlich bedeutend (sie söhnten sich bis zu einem gewissen Grade mit Púschkin und den anderen Klassikern aus), ihre Ästhetik aber blieb nach wie vor eine formal-technische. Majakówskij verleiht seinem echten Urbanismus und seiner ganzen revolutionären Thematik gern einen agitatorisch-deklamatorischen Stil und greift mit Vorliebe zu den Methoden der Plakatreklame — zur Groteske, Posse, Buffonade und Parodie. Seine formalen Errungenschaften auf dem Gebiet des Vokabulars, des Verses, im besonderen des Reimes und

der Eidologie, sind als sehr bedeutend anzuerkennen. Majakówskijs Einfluß machte sich in der Verstechnik vieler Dichter bemerkbar, die nicht der futuristischen Schule angehören. Er selbst hat offenbar seine schöpferische Entwicklung abgeschlossen und steht als vollendeter Vertreter des futuristischen Stils vor uns. Er ist übrigens jetzt aus der Redaktion des „Lef" ausgeschieden, und die Zeitschrift hat ihr Erscheinen eingestellt. 1930 schloß sich Majakówskij den proletarischen Schriftstellern an, machte aber zum allgemeinen Erstaunen am 14. April 1930 seinem Leben durch Freitod ein Ende. Sieht man vom Symbolismus ab, so hat keine Schule stärkere Aktivität bewiesen als der Futurismus. Er ist für den Symbolismus gefährlicher gewesen als der Akmeïsmus. Ähnlich wie zur Zeit des Symbolismus hat der Stil des Futurismus sich jetzt nicht nur der Dichtung, sondern auch der anderen Kunstgattungen, insbesondere Malerei, bemächtigt.

Eine Zeitlang galt als starker Konkurrent des Futurismus der Imaginismus, dessen Anfänge ungefähr auf die ersten Jahre der großen Revolution (1918—1919) zurückgehen und der von ehemaligen Futuristen, vor allem von Wadím Scherschenjéwitsch, geschaffen wurde. In den Mittelpunkt ihrer Poetik stellten die Imaginisten, vielleicht nach dem Vorbilde des Engländers Ezra Pound, das Bild, d. h. also ebenfalls ein Formelement, jedoch ein solches, das einen größeren Teil des schöpferischen Prozesses umfaßt.

Die Theoretiker des Imaginismus, hauptsächlich Wadím Scherschenjéwitsch und Anatólij Marienhof, lehnten die Theorie des „zaúmnyj jazýk" ab, forderten aber ebenfalls eine „Zertrümmerung der Grammatik" und Metrik. Für die Verskunst haben sie manch Positives geleistet, indem sie unter anderem das frei wechselnde Versmaß, den vers libre ausbauten. Das Wichtigste aber ist das Problem des dichterischen Bildes. Indem Scherschenjéwitsch das dichterische Bild kultivierte, legte er den Kompositionsprozeß mechanistisch aus: das Gedicht sei ein „Katalog von Bildern", eine „Anhäufung von Bildern". Hiermit erklärten sich aber weder Marienhof noch Kúsikow noch auch insbesondere Sergéj Jesénin einverstanden. Sich in formaler Hinsicht den Imaginisten anschließend, besaß letzterer für die organische Natur des dichterischen Bildes ein feines Empfinden und stand mit seinen ungeordneten, aber interessanten Ansichten über die Poesie als Einzelner da („Marias Schlüssel", 1920). Jesénins Zugehörigkeit zu den Imaginisten war nur Zufall: die Lebensweise eines Bohemiens ließ ihn nicht sofort jenes literarische Milieu finden, mit dem er sozial verbunden war: er gehört zu den Bauerndichtern. Rechnet man Jesénin nicht mit (wir werden ihn noch gesondert behandeln), so kann man sagen, daß die Imaginisten keine bedeutenden künstlerischen Ergebnisse gezeitigt haben: es ist eine unheimliche Grimasse der Trauer und Schwermut, eine Grimasse von Menschen, die nicht fähig waren, die Wucht der Revolution zu begreifen und sich von ihrer Geistigkeit durchdringen zu lassen. Das gilt nicht für Jesénin. Sein tragischer Tod (1925) war das Ende für den Imaginismus. Dieser hat keine starken Spuren hinterlassen, doch ist die Verteidigung des dichterischen Bildes den Futuristen gegenüber in einer Zeit stürmischer Zerstörung früherer literarischer Begriffe nützlich gewesen.

Die Futuristen („Lefisten") hatten den literarischen Schauplatz noch nicht verlassen und kämpften, wie sie sagten, „für die Kunst als Lebensaufbau". Ihre Theoretiker, die die alte Ästhetik von sich wiesen, versuchten ihr eine neue Ästhetik, die produktiv-technische, gegenüberzustellen. Doch konnten sie nicht unberücksichtigt lassen, daß bereits die Konstruktivisten als Dichter aufgetreten waren. Der „Lef" richtete an diese die Warnung, sie sollten nicht zum „nächstfolgenden ästhetischen Schülchen" werden: „Ein nur die Kunst betreffender Konstruktivismus ist gleich Null. Es geht um die Lebensmöglichkeit der Kunst selbst. Der Konstruktivismus muß zur höchsten formalen Ingenieurkunde des ganzen Lebensjahres werden." (März 1923.) Verleitet durch das Beispiel seiner Vorgänger hatte damals der Konstruktivismus bereits mehr als ein Programm veröffentlicht. An der Spitze dieser Erklärungen standen die Namen Alexéj Tschitschérin, Iljá Seljwínskij, Kornélij Zelínskij und Ólga Tschitschagówa. Später schlossen sich ihnen Wéra Ínber, Borís Agápow, Jewgénij Gabrilówitsch, Dir Tumánnyj, I. A. Aksjënow u. a. an. Der Konstruktivismus nahm bisher noch keine endgültige Form an und brachte noch keine monumentalen Werke hervor. Sein talentvollster Dichter und zugleich Haupt der Schule ist Iljá Seljwínskij, der das Poem „Uljalájewschtschina" schrieb.

Die Schule der Konstruktivisten verdient aus drei Gründen Beachtung. Erstens setzt sie die Bearbeitung des Formproblems fort: im Gegensatz zu den Früh-Futuristen und Früh-Imaginisten betont sie haupt-



sächlich das kompositionelle Moment: Komposition, Struktur, Konstruktion, Organisation des Materials sei das Wesentlichste. „Der auf das Gebiet der Kunst übertragene Konstruktivismus", lesen wir in der Erklärung vom Jahre 1924, „verwandelt sich in formaler Hinsicht in ein System maximaler Exploitation des Themas oder in ein System gegenseitiger funktionaler Rechtfertigung aller zusammensetzenden künstlerischen Elemente, d. h., der Konstruktivismus als Ganzes ist motivierte Kunst." Es kann einem nicht entgehen, daß hier eines der wichtigsten Elemente der Form herausgegriffen und mit solcher Vollständigkeit behandelt wird, wie sie die Futuristen und Imaginisten nicht kannten, zum mindesten nicht deren typischste Vertreter. Zweitens ist der Konstruktivismus in seinem Grundbestreben offenkundig mit dem Industrialismus, Technizismus und Amerikanismus der revolutionären Periode verknüpft: seine Poetik trägt das Gepräge eines fabrikmäßigen Produktionsganzen. Die Konstruktivisten bringen ihr künstlerisches Programm von Anfang an mit der Technik in Übereinstimmung, aber dieser Zusammenhang ist rein theoretisch, rein literarisch. Die Deklassiertheit wird besiegt, aber nicht überwunden. Drittens streben die Konstruktivisten dahin — und das hängt mit dem Vorhergehenden zusammen —, ähnlich den Futuristen, sich den sogenannten „Komfúty", gedanklich dem Kommunismus anzuschließen.

In den letzten Jahren begann der Konstruktivismus organisiertere Formen anzunehmen: seine Grundsätze verfeinerten sich; die Konstruktivisten schufen sich ein „Literarisches Zentrum" und schlossen mit der „Moskauer Assoziation proletarischer Schriftsteller" einen Bund. In ihren öffentlichen Kundgebungen erklärten sie unverblümt: „Der Konstruktivismus kommt als Ablösung des Futurismus" und „die neue Kultur schafft ihren neuen Stil, ihre neuen Methoden, das sind die Methoden des Konstruktivismus". Die Konstruktivisten versprachen, „die revolutionäre Gegenwart sowohl thematisch als auch in ihren technischen Forderungen aktiv zum Ausdruck zu bringen". Ganz unerwartet aber lösten 1930 die Konstruktivisten ihr „Literarisches Zentrum" auf und verschmolzen sich mit der Organisation der proletarischen Schriftsteller.

Diese Übersicht über das Schaffen der deklassierten Intelligenz zeigt, daß es sich hauptsächlich auf die Form bezog. Die Theoretiker waren unermüdlich in ihrer Erfindungskunst. Die Symbolisten behandelten die Probleme umfassend in philosophischer Weise. Ihre Nachfolger lösten das Ganze in seine Teile auf, bis die Konstruktivisten von neuem auf den Gedanken kamen, in der Kunst die schöpferische „Organisation des Materials" von wichtigster Bedeutung zu sehen. Der Überfluß an dichterischen Schulen mit ihren meistens durch ihr Schaffen ungerechtfertigten Kundgebungen begann schließlich als eine literarisch krankhafte Erscheinung zu ermüden. Daneben suchte man von oben her das literarische Leben zu reglementieren. Das alles rief von seiten einer Schriftstellergruppe, die sich nach E. T. A. Hoffmann „Serapionsbrüder" nannte (Lew Luntz, N. Tíchonow, N. Nikitín, M. Zóschtschenko, M. Slonímskij, Wsewolod Iwánow, K. Fédin usw.), Proteste hervor. Ihr Programm ist rein negativ, es besteht darin, daß gar kein verbindliches Programm notwendig sei. Die Entstehung der Serapionsbruderschaft ist symptomatisch: es wird hier nicht die Öffentlichkeit abgelehnt, sondern es wird nur die Schaffensfreiheit gefordert. Da unter der Fahne der Serapionsbruderschaft immerhin sich Leute verschiedener Weltanschauung und verschiedener literarischer Richtungen scharten, so liegt es nahe, ihr Schaffen an den entsprechenden Stellen unserer Darlegungen zu behandeln.

VI. DAS SCHAFFEN DER DEMOKRATISCHEN INTELLIGENZ.

Die demokratische Intelligenz, die in der dritten Periode eine außerordentlich wichtige Rolle spielte, behielt ihre Bedeutung auch jetzt bei, aber ihr Einfluß nahm in den Revolutionsjahren offenkundig ab. Vor noch nicht langer Zeit traten die Raznotschíntzy als Bekenner zum Naródniktum im Namen und im Interesse des Bauerntums auf. In der vierten Periode rückte das Bauerntum bereits an die zweite Stelle: die allgemeine Aufmerksamkeit lenkte jetzt die Arbeiterklasse auf sich. Das Naródniktum wurde von der sozialdemokratischen Gedankenwelt (Marxismus) erfolgreich bekämpft. Diese äußerst bedeutsame Tatsache im sozialen Leben

zog zwangsläufig eine Entwicklung in Richtung auf das Proletariat nach sich. Wir lernen hier verschiedene Schattierungen demokratischer Weltanschauung kennen, die sowohl mit der Zerschichtung der Intelligenz als auch mit dem Charakter der Zeit zusammenhängen. Die Revolution von 1917 hat selbstverständlich gedanklich und literarisch eine scharfe Grenze gezogen.



150. Antón Páwlowitsch Tschéchow. Gemälde von I. E. Braz. 1898.

I. Die Voroktoberperiode. Die demokratische Schriftstellergruppe ist zahlenmäßig bedeutend und nicht arm an Talenten. Der literarische Stil dieser Gruppe war im allgemeinen ein traditioneller. Es waren lauter erbliche Ehrenmitglieder des Realismus. Sie beteiligten sich nicht an den Kämpfen der literarischen Schulen, gaben keinerlei Kundgebungen heraus, doch nicht, weil sie sich etwa gegen die Form gänzlich uninteressiert verhielten, sondern weil der realistische Stil ihnen zur Verwirklichung ihrer Lebensaufgaben genügend Möglichkeiten gab. Einige führten sogar in der Vorrevolutionszeit in ihre schöpferischen Methoden diese oder jene Neuerungen ein, hauptsächlich solche, die ihnen durch den Einfluß des Symbolismus nahegelegt worden waren. Der Stil vieler von diesen Schriftstellern kann als modernisierter Realismus bezeichnet werden.

Bemerkenswert ist auch noch, daß alle diese Schriftsteller ausschließlich Belletristen waren. Die vorherrschende Gattung war die novellistische (Erzählungen und Geschichten). Nach den großen Romanschriftstellern (Turgénew, Tolstój, Dostojéwskij) begann die Vorherrschaft der kleineren Gattungen, wie das auch in der Púschkinzeit der Fall gewesen war. Der unruhige Zeitcharakter war offenbar für die Schaffung umfangreicher Werke wenig günstig.

In die vorrevolutionären Jahre fällt das Schaffen oder doch zum mindesten der Anfang des Schaffens folgender Schriftsteller: Tschéchow, L. Andréjew, Értelj, Korolénko, Mámin-Sibirják, Boborýkin, Weresájew. Von diesen ist im folgenden zu sprechen, während eine ganze Reihe anderer talentvoller Schriftsteller übergangen werden muß (Sergéjew-Tzénskij, Kuprín, Timkówskij, Tschírikow, Schmeljéw, Téleschew, Potápenko, Artzybáschew, Ájzman, Juschkéwitsch, Scholóm-Asch, Gárin-Michajlówskij, Krascheninnikow, Ehrenburg, Príschwin und viele andere).

Der Belletrist und Dramatiker Antón Páwlowitsch Tschéchow (1860—1904) war ein Künstler von feinem Instinkt. Bezaubernde Weichheit, tiefe Nachdenklichkeit und einwandfreie Ehrlichkeit zeichneten ihn als Mensch und Schriftsteller aus. Sein Schaffen fällt vollständig in das erste Stadium der vierten Periode. Er hat nicht einmal mehr das Jahr 1905 miterlebt. Ohne irgendwelchen Parteigruppierungen anzugehören, nahm der Verfasser des „Kirschgartens" einen unabhängigen Standpunkt innerhalb der liberalen Intelligenz ein und erlaubte sich, freie Äußerung zu den brennenden Lebensfragen. „Ich bin kein Liberaler, kein Konservativer, kein Gemäßigter, kein Mönch, kein Indifferentist, ich möchte ein freier Künstler sein", erklärte Tschéchow. Und er war es auch vor allem anderen. Ein Künstler von Geschmack, besaß er ein feines Maßgefühl und gestaltete mit großem Takt. In seiner Art stets zurückhaltend und kurz, wußte er seinen



151. Anton Tschéchows „Plötzlicher Tod eines Pferdes oder Größe der russischen Seele". (Karikatur von N. Rémizow (Re-Mi) aus der Zeitschrift „Satirikon", 1910.)

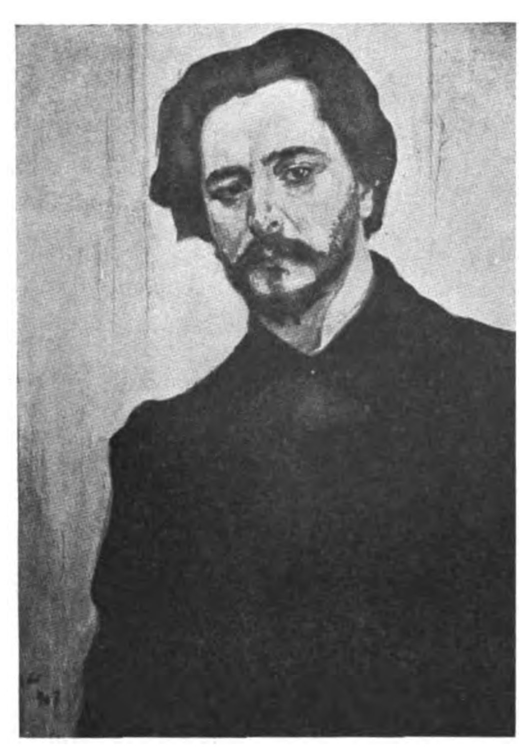
Bildern Prägnanz und der Architektonik Harmonie zu verleihen. Als Realist ging er mit den Tatsachen sparsam um und war berechnend im Verbrauch der Farbe. Seine Sprache ist außerordentlich schlicht, aber erstaunlich ausdrucksvoll und originell in ihren stilistischen Methoden (z. B. bei Vergleichen). „Tschéchow hat seine eigene Form, wie die Impressionisten", pflegte von ihm als Belletristen Leo Tolstój zu sagen. Der Novellist Maupassant war das Vorbild für Tschéchow. Er lernte auch viel von den Symbolisten, den russischen und den westeuropäischen (im besonderen von Maeterlinck) und war bestrebt, den Stil eines sozusagen realistischen Symbolismus auszuarbeiten. Dies machte sich besonders in Tschéchows dramatischem Schaffen, in seinen Stimmungsstücken bemerkbar, die mit unnachahmlicher Meisterschaft vom Moskauer Künstlertheater inszeniert wurden. Tschéchow hat nach Ostrówskij in der Geschichte des russischen Theaters eine neue Periode heraufgeführt.

Tschéchows literarische Tätigkeit läßt sich in drei Perioden einteilen. Mit der Sorglosigkeit eines Mozart vergeudete zunächst Antóscha Tschechonté (Tschéchows Pseudonym) sein frisches und feuriges Talent. Gelächter und Humor sprühen nur so aus seinen Frühwerken (die erste Erzählung wurde 1880 gedruckt). Aber auch hier schon blickt häufig unter der komischen Fabel eine wahre Tragödie durch (wie z. B. in den Erzählungen „Der Bösewicht", „Das Ausrufungszeichen" usw.). Die russische Öffentlichkeit der achtziger Jahre tischte dem Beobachter eine solche Unmenge schwerer Eindrücke auf, daß die Stirn des Künstlers sich unwillkürlich in Falten legte. In all seiner Nacktheit bekam er das Bild des spießbürgerlichen Jammerdaseins und das des „Dämmerlichtes" zu sehen, in dem die traurigen Schatten „düster dreinblickender Menschen" (eine Abart des uns bereits bekannten Typs der „überflüssigen Menschen") umherirrten. Tschéchow hat die Macht des Alltags und des Kleinkrams über den Menschen (von der schon Hérzen und Saltyków sprachen) und den ganzen rauhen Druck der gesellschaftlichen Verhältnisse in tragischer Weise aufgezeigt. Das Drama „Iwánow" (1888) vereinte in sich die Tschéchowschen Motive aus der Periode der „Düsteren Leute" (1890). Die Tragödie des führenden Zémstwointelligenzlers bleibt unerklärt („wir selber verstehen uns nicht"). In den neunziger Jahren begann Tschéchow eine gedankliche Sinngebung des Lebens anzustreben. Sein Denken arbeitet mit an den großen sozialen und philosophischen Fragen. Auch die schriftstellerische Art Tschéchows, der um diese Zeit vornehmlich zum Dramatiker wurde, verfeinerte sich. Das Stück „Die Möwe" (1895) steht an der Grenzscheide dieser Periode, die durch den „Kirschgarten" (1903) abgeschlossen wurde. Auf Adel und Intelligenz, Spießer und Kleinbürgertum sowie auf die Bauernschaft (aber nicht auf die Arbeiterschaft) richtete der schon von schweren Eindrücken gesättigte Schriftsteller seinen forschenden Blick, und überall sah er das unerfreuliche Bild der Verwahrlosung, des Dahinvegetierens,



152. Russische Landschaft von J. Levitán.
(Nach Ígor Wójnow, Meister der russischen Malerei, deutsch von Dr. R. O. Stolze.)

der Unwissenheit und der Schwermut. Alles ist grau und farblos. Das Leben verläuft in einer stickigen „Schlucht" („In der Schlucht", 1899), und darüber schwebt mit krächzendem Schrei die „Möwe". Der Adel verläßt seine Güter, die in die Hände des neuen Bourgeois übergehen: die „Kirschgärten" werden abgeholzt, und man weiß nicht, wem die neue Lebensordnung Glück bringt. In der Fabrik („Weiberherrschaft") setzt die sinnlose Wechselbeziehung zwischen Kapital und Arbeit in Erstaunen. Der Anblick des Dorfes widert an („Die Bauern", 1897): Tschéchow hat hier dem Marxisten (z. B. P. B. Struve) gutes Material für ihre sozialdemokratischen Lehren geliefert. Etwas Großes, aber noch Unverständliches und Unheimliches vollzieht sich im Leben. Wo ist ein Ausweg? Tschéchow war weder ein programmatischer Ideologe, noch ein selbständiger Denker. Als „freier Künstler" von ungemeiner Begabung erfaßte er mit philosophischer Tiefe die Lebenserscheinungen. „Unser Leben und die jenseitige Welt sind gleicherweise unverständlich und unheimlich", sagt der Held der Erzählung „Angst": er krankt an der „Lebensangst". Ähnlich wie Maeterlinck spricht Tschéchow vom „großen X" des menschlichen Lebens: „Alles geschieht auf eine uns fremde Art", bemerkt traurig eine der „drei Schwestern" („Die drei Schwestern", 1901). Vielleicht ist in der Tat „das Leben eine traurige Mausefalle" („Krankensaal Nr. 6", 1892). Tschéchow weiß, daß einige Denker, z. B. Leo Tolstój, einen Sinn des Lebens gefunden haben. Tschéchow stand diesem eine Zeitlang nahe. Die Ideen des Tolstojanertums verliehen einigen seiner Werke ihre Färbung („Gute Menschen", „Mein Leben"). Aber auch hier ist das Rätsel nicht vollständig gelöst. Pessimismus droht sich des Schriftstellers zu bemächtigen, aber der Glaube an das Leben erlöscht nicht in seiner Seele. Der Held vom



153. Leonid Nikolájewitsch Andréjew. Gemälde von Serów.

„Krankensaal Nr. 6" (der in der Art von Hérzens „Aufzeichnungen des Arztes Krúpow" geschrieben) spricht trotz allem gern „von dem herrlichen Leben, das mit der Zeit auf Erden eintreten wird". Dasselbe wiederholen viele andere von Tschéchows Helden, insbesondere Werschínin („Die drei Schwestern"), der davon träumt, daß „in zwei- bis dreihundert Jahren das Leben auf Erden unvorstellbar schön und wunderbar sein werde". „Ich habe einen unheimlichen Lebensdurst", sagt der „unbekannte Mensch" („Erzählung eines unbekannten Menschen"); „ich möchte, daß unser Leben heilig, erhaben und feierlich sei wie das Himmelsgewölbe". Das ist auch letzten Endes das wahre Leitmotiv von Tschéchows elegischem Schaffen, das vollständig mit dem Stil des Malers Levitán und des Komponisten Tschajkówskij harmoniert.

Für die Anfangsjahre der vierten Periode ist Tschéchows Schaffen hinsichtlich der demokratischen Intelligenz ebenso bezeichnend, wie für die Anfangsjahre der dritten Periode Lérmontows Schaffen hinsichtlich der Adelsintelligenz: Hilflosigkeit, Unrast und irgendwelche Lichtblicke in einer unbestimmten Zukunft. Wie damals mußten auch jetzt erst einige Jahrzehnte vergehen, eine Katastrophe mußte eintreten, damit der Horizont sich klärte und ein konkreter Sinn des Lebens zutage trat.

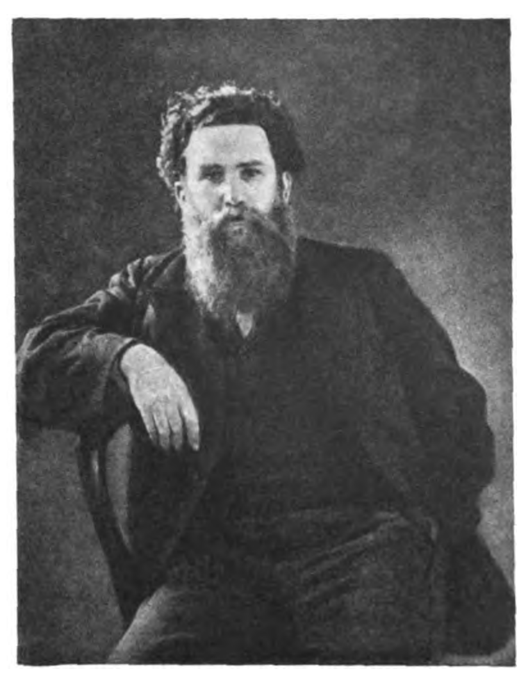
Was Tschéchow in weichen elegischen Tönen sagte, verstärkte tausendfach und zeigte in Form gigantischer, fiebertraumartiger Gestalten sein Zeitgenosse Leoníd Nikolájewitsch Andréjew (1871—1919). Tschéchow, der „freie Künstler", schildert mit Vorliebe das Leben mit all seinem Drum und Dran; Leoníd Andréjew ist ganz Gedanke. Sein Schaffen ist rational und ideologisch par excellence. Er hat sogar das Denken zum Gegenstand einer künstlerischen Analyse gemacht (die Erzählung „Der Gedanke"). Ein Krösus an künstlerischen Ideen, ist er unerschöpflich in seinen Plänen. Die Ausführung steht häufig hinter der Konzeption, in seinen theoretischen Intentionen aber war Leoníd Andréjew originell und bedeutend. Er liebte nicht die ausgefahrenen Straßen und, wo es ihm an Originalität fehlte, ersetzte er das mit literarischer Pose.

Eine Reihe von Werken, besonders die frühen („Bergamotte und Garásjka", „Pétjka in der Sommerfrische", „Wálja", „Das Engelchen", „Im Keller", „Am Flusse", „Es waren einmal" usw., die Stücke „Die Tage unseres Lebens", „Anfísa", „Katerína Iwánowna", „Professor Stóritzyn" usw.) sind in realistischem Stil, in Tschéchows und Górkijs Tonart geschrieben und von demokratischen Gedanken durchsetzt. Aber nicht darin bestand Leoníd Andréjews Eigenart. Seinen literarischen Stil kann man, wie bei Tschéchow, als realistischen Symbolismus bezeichnen, doch hat er ihm scharfe Würze und grelle Farbigkeit verliehen. Unter den russischen Schriftstellern hat er sich als einziger zum schematischen Symbolismus erkühnt, in dessen Manier das Stück „Das Leben des Menschen" geschrieben ist. Wie Dostojéwskij, mit dem er viel Gemeinsames hat, vertieft sich Andréjew mit Vorliebe in die Psychologie und Pathologie seiner Helden. L. Andréjew wurde 1895 erstmalig gedruckt. Den russisch-japanischen Krieg und die Revolutionen von 1905 und 1917 erlebte er mit und verfolgte aufmerksam das öffentliche Leben und alle Wege des ideologischen Denkens im zeitgenössischen Rußland. Bei seinem Verstande hätte er theoretisch auch die Revolution akzeptieren können, schloß sich ihr aber dennoch nicht an: er hielt sich wie Tschéchow abseits. Andréjew entstammte kleinbürgerlichen Kreisen und blieb immer der Individualist, der abseits stehend das Leben beobachtet und bewertet. Grau und drückend erschien es Tschéchow, unheimlich und fiebertraumartig empfand es Andréjew. Das russische Leben diente seinem Schaffen nur als Anreiz: sein Ziel war es nicht, ein

Genrebild vom russischen Leben zu geben, sondern nach dem inneren Sinn dessen zu suchen, was sich Mensch und Leben nennt: das Konkrete verwandelte sich bei ihm immer in allgemeine Formeln, in soziale und philosophische Thesen. Der Mensch ist ein grausames und wollüstiges Tier (das Sexualproblem in den Erzählungen „Der Abgrund" und „Im Nebel", die viel Aufsehen erregten). Das Leben ist ein auswegloser Kerker: die Menschen rennen mit dem Kopf gegen die Wand („Die Wand", 1901). Gewissenhafte Seelen leiden qualvoll und fliehen in die dunkle Ferne („Schweigen", „In die dunkle Ferne"). Der blutige und sinnlose Krieg entreißt der Brust des wahnsinnig gewordenen Menschen das „rote Lachen" („Das rote Lachen"). Der sozial-revolutionäre Kampf bedeutet nichts als Entsetzen und Fiebertraum („Die Erzählung von den sieben Gehenkten", „Zar-Hunger", „Sáwwa", „Sáschka Žegulëw", „So war es und so wird es sein" usw.). Entsetzliche Gespenster in schwarzen Masken scharen sich ringsum zusammen („Schwarze Masken"). Gott hat die Menschen verlassen. Mit Vermessenheit wirft Andréjew das religiöse Problem auf („Basilius von Theben", „Judas", „Eleasar"), tut auch einen Blick in die jenseitige Welt. Das Leben des Menschen befindet sich in den Händen unbekannter Mächte: es ist das Schicksal, es ist ein Jemand in Grau, es ist ein Jemand, der die Eingänge bewacht. L. Andréjew spricht vom menschlichen Leben mit der Stimme der unheilverkündenden Kassandra. Balmónt ruft aus: „Laßt uns sein wie die Sonne!" Andréjews Mensch sieht die Sonne nicht, strebt aber dennoch instinktiv „den Sternen zu": die Menschen wollen zu „Söhnen der Ewigkeit" werden. In seinen Forderungen an Mensch und Leben ein Maximalist, liebte er den lebendigen Menschen mit seinem Leiden und Streben nicht: er stand über dem Leben und außerhalb des Lebens.

Die beiden Schriftsteller A. I. Értelj (1855—1908) und W. G. Korolénko (1853—1921) legten großen Wert auf die konkreten Probleme des sozialen Lebens und strebten deren ideologische Beleuchtung an. Beide wurden sie bis zu einem gewissen Grade von den Ideen der Naródniki und denen Tolstójs beeinflußt, wahrten sich aber Selbständigkeit in ihren Ansichten. Ihre Weltanschauung war jedenfalls idealistisch.

Ein Halbdeutscher mit den Zügen des Gontscharówschen Helden Stolz verdankte A. I. Értelj fast alles der Selbstbildung und eigener Tatkraft. Ihn zog die praktische Arbeit in einer großen Gutswirtschaft an (er war Pächter eines Hofes und Verwalter großer Güter). Zugleich dachte er viel über allgemeine Lebensfragen nach und widmete sich im Laufe von zwanzig Jahren literarischer Tätigkeit (1878—1898), aus der für die russische Leserschaft einige wertvolle Werke hervorgingen („Aufzeichnungen eines Steppenbewohners", 1880—1885; „Die Gardénins, ihr Hofgesinde, ihre Anhänger und Feinde", 1888; „Ablösung", 1890; „Strúkows Karriere", 1896 usw.). Érteljs Lehrer auf literarischem Gebiet waren Turgénew und Tolstój. Wie Turgénew und Tschéchow war er der Ansicht, ein echter, aufrichtiger, vertiefter Schrifsteller-Künstler dürfe sich nicht in irgendeine Partei einreihen lassen, sofern er ein Künstler sei ... Ein Künstler müsse vor allem frei sein. Die hohe Kunst kenne nur eine Partei — die Partei der Menschheit. Tatsächlich aber brachte Értelj selbstverständlich die Gedankenwelt der demokratischen Intelligenz, und zwar die einer bestimmten Schattierung zum Ausdruck. Er stellte sich ganz bewußt die Aufgabe, jenen gesellschaftlichen Prozeß aufzudecken, den er zutreffend als „Ablösung" („Sména") bezeichnete. Unter „Ablösung" verstand er die „Metamorphose", kraft der die Herren-Intelligenz durch Leute verdrängt wird, die bei weitem nicht so verfeinert und sogar etwas ungehobelt, aber dem Kampf weit mehr angepaßt sind. Der mittlere Adel, die Zémstwoleute, die Raznotschíntzy, die Beamtenschaft, die Kaufmannsschaft, die Bauernschaft — alle diese Gesellschaftsgruppen, die „auf der Scholle" sitzen oder durch ihre Arbeit mit ihr verbunden sind, füllen als vielköpfige Menge die Werke Érteljs. Er hoffte, einen Roman über die „junge Bewegung", die zu den Ereignissen des 1. März führte, zu schreiben und im Ausland erscheinen zu lassen. In „Strúkows Karriere" stellt er auch einen Marxisten dar. Értelj berührte also die wichtigsten Fragen des öffentlichen und geistigen Lebens. Er wollte sie im Lichte der allgemeinen Probleme vom Sinn des Lebens lösen, d. h. im Lichte „der Theorie von der positiven Sittlichkeit, die notwendig sei, um inmitten der Veränderlichkeit und Flüssigkeit alles Bestehenden einen festen Stand zu finden." Er vertiefte sich aufmerksam in die Gedankenwelt Leo Tolstójs und der Naródniki (insbesondere Michajlówskijs), las viele wissenschaftliche und publizistische Bücher, gehorchte aber vor allem den Geboten des Lebens und seinem gesunden Menschenverstand. Ein vollständig abgeschlossenes System hat Értelj nicht geschaffen. Das Tolstojanertum sagte seinem Herzen und seinem Bewußtsein doch am stärksten zu. Seiner Überzeugung nach „wird es erst dann gut stehen, wenn an der Spitze nicht die Adligen, nicht das Bürgertum, nicht die Raznotschíntzy, nicht das Volk, sondern Menschen mit religiösem Wahrheitsdurst marschieren, die frei, vollständig frei sind".



154. Wladímir Galaktiónowitsch Korolénko. Gemälde von Jaroschénko.

Értelj war eine sehr bemerkenswerte Erscheinung, obwohl er nicht an der Spitze irgendeiner „Strömung" stand.

Von unermeßlich größerer Bedeutung für das öffentliche und literarische Leben war Wladímir Galaktiónowitsch Korolénko, der sich unter der russischen Intelligenz, auch bei den revolutionären Bolschewikí, außerordentliches Ansehen erwarb. Eine weiche Natur, aber unbeugsam, sich selbst getreu, legte Korolénko eine ungeheuere feste Überzeugung an den Tag und hatte den Mut, den Mächtigen dieser Welt die Wahrheit ins Gesicht zu schleudern. Weit entfernt von Doktrinarismus und Fanatismus, hörte er nicht auf, selbst im Augenblick heftigen Kampfes mit dem Gegner menschlich und gerecht zu bleiben. Gleich dem Herzen Gamaliots („Legende um Florus") lechzte er „nach Frieden auf Erden, sich abwendend von Blut und Streit": „der klare Himmel sprach zu ihm von dem ewigen Gesetz des Friedens". Tätiger Revolutionär ist Korolénko nie gewesen, obwohl er in die Verbannung geschickt wurde, ja er konnte auch keiner sein. Der Idealismus bildete die Grundlage seines Lebensgefühls und seiner Lebensauffassung. Seiner sozialen Weltanschauung nach zählt man ihn zu den Naródniki. In der Tat war er auch ein Schüler und Mitkämpfer Michajlówskijs sowie ein einflußreiches Redaktionsmitglied der Naródniki-Zeitschrift „Rússkoje Bogátstwo" („Russischer Reichtum"); der Kampf der Naródniki gegen die Marxisten beunruhigte auch Korolénko. Aber er war kein orthodoxer Naródnik. Ebenso wie Értelj stellte er das Leben über alle Programme und Parteigedanken. Die erste gedruckte Erzählung Korolénkos, „Episoden aus dem Leben eines Schriftstellers" (1879), schildert allerdings einen jungen Menschen, der eifrig unter dem Volke zu wirken sucht. Der autobiographische Charakter dieser Erzählung liegt auf der Hand. Dem gleichen Thema ist das unvollendet gebliebene Werk „Prochor und die Studenten" gewidmet. Aber schon in den neunziger Jahren begriff er die Naivität der Naródniki-Begeisterung, und in der „Geschichte meines Zeitgenossen" sagt er ganz kategorisch, „die revolutionäre Intelligenz und das Volk hatten weder eine gemeinsame Sprache, noch verstanden sie sich gegenseitig". und schon reine Illusion sei es, sich die revolutionäre Gesinnung der Bauernschaft als dauernd vorzustellen. Nur deshalb stieß ihn der Marxismus ab, weil er überhaupt den „Fetischismus schematischer Prozesse" fürchtete und den „Sabbat verhängnisvoller Gesetze" ablehnte. Korolénko stellte über alles das lebendige Leben und den lebendigen Menschen mit seinem realen Glück. Als Künstler, Publizist und Mann der Öffentlichkeit verteidigte er überall den Menschen und dessen Rechtsbeistand vor den irdischen und himmlischen Göttern.

Als Belletrist war Korolénko überzeugter Anhänger des „künstlerischen" und des „alten Realismus". Er legte seinem Schaffen in künstlerischer Darstellung die konkrete Wirklichkeit zugrunde, jedoch stets unter dem Gesichtspunkt des Allgemeinen und Theoretischen, im Lichte der Ideale von Liebe und Wahrheit. Korolénko war Gegner des nackten Naturalismus und des verschwommenen Symbolismus. Im Grunde seiner Seele Romantiker und Lyriker, schätzte er Wahrheitstreue und prägnante Schilderung. „Der Spiegel der schöpferischen Seele", schrieb er, „muß glatt, durchsichtig und rein sein, damit die Erscheinungen der Außen-

welt unverändert, unentstellt und ungetrübt in seine Tiefe dringen." Der Schriftsteller muß eine „gute, gesunde und gütige Seele" haben. Dostojéwskij, L. Andréjew und die Modernisten ziehen ihn nicht an, aber Tolstój und Tschéchow. Die künstlerische Novelle, einfach in ihrer Idee, wohlgegliedert in ihrer Architektonik, musikalisch-lyrisch im Ton, wohltuend in der Sprache, ist charakteristisch für Korolénkos Art. Er gibt sich nicht mit den Feinheiten psychologischer Analyse ab. Der „Blinde Musikant" bildet eine Ausnahme, und der Verfasser zählt ihn nicht zu seinen besten Werken. Als wahrer Künstler weiß Korolénko seinen Gestalten eine symbolische Bedeutung zu verleihen, und wenn nötig, greift er zur Form von Märchen und Legenden („Makárs Traum", „Der Tag des Gerichts", „Schatten", „Die Legende um Florus, Agrippa und Menachem"). Thematik und Eidologie Korolénkos treffen sich trotz all ihrer klassenmäßigen Mannigfaltigkeit und ethnographischen Buntheit wie in einem Brennpunkt in dem einen Bildsymbol, in dem Bilde des Lichtes. Ad lucem! Ad lucem! ruft das menschliche Leben in Korolénkos Konzeption. Zum physischen Licht, zur Sonne, und zum geistigen Licht streben seine Helden hin. Korolénkos Schaffen ist eine Poesie, eine Philosophie des Lichtes. Er ist in diese Welt gekommen, um das Nahen der Morgenröte und den Sonnenaufgang zu verkünden. In verantwortungsschweren Augenblicken des öffentlichen Lebens stand Korolénko stets als Wächter von Wahrheit und Gerechtigkeit da. So war es unter dem Zarismus, so war es auch in den ersten Jahren der Oktoberrevolution und des Bürgerkrieges.

Ihrer Herkunft nach verschiedenen Gesellschaftsklassen angehörend, im Grunde genommen aber auf dem gleichen liberal-demokratischen Standpunkt stehend, können D. N. Mámin-Sibirják (1852—1912) und P. D. Boborýkin (1836—1921) insofern miteinander verglichen werden, als sie das wirtschaftliche Leben zum Gegenstand ihres Schaffens machten und, unabhängig von dessen subjektiver Beleuchtung, Material für ihr objektives Verständnis lieferten. Wir meinen hiermit nicht das gesamte Schaffen der beiden genannten Schriftsteller, sondern nur jene ihrer Werke, die ihrer Entstehungszeit nach zur vierten Periode gehören.

Durch den Ort seiner Geburt mit dem Urál verknüpft, schilderte D. N. Mámin-Sibirják das Bergwerksleben, wie es unter den Verhältnissen der Leibeigenschaft entstand und nach der Aufhebung der Knechtschaft eine erhebliche Umgestaltung erfuhr. Die alte Ordnung brachte starke Willensmenschen, rauhe Männer der Tat hervor (wie Bácharew in den „Priwálowschen Millionen", 1883; Fëdor Jakímytsch in den „Brüdern Gordéjew", 1891; Rodión Potápytsch in dem Roman „Gold", 1892), indes die Gutsmillionäre sich häufig schon in einem Zustand der Entartung befanden (z. B. der Nabob Láptew im „Gebirgsnest"). Die sozialökonomische Umwälzung verschäfte das Bild der Zersetzung. Der Kapitalismus wurde von der ausbeuterischen und grausamen Seite, die den Naródniki gewöhnlich auffiel, gezeigt. Die Bergarbeiter und



155. Die Burláki. Gemälde von Iljá Jefímowitsch Répin.

die leibeigene Intelligenz sind die ersten Opfer der despotischen Knechtschaft. Das zweite große von Mámin-Sibirják geschilderte Wirtschaftsgebiet ist die „Getreide-Industrie" („Brot"). Auch hier ist das Bild ungefähr dasselbe: großer Schwung und feste Ordnung zur Zeit der Leibeigenschaft, Verfall und Verarmung zur Zeit der „Freiheit" und des Gründertums. In diesem Zusammenhange schildert Mámin auch die für die Wolga typischen Burláki, die „Schleppknechte" („burlátschestwo"). Mámins Einstellung ist dem Naródniktum verwandt. Bezeichnend denkt einer seiner Helden in den „Priwálowschen Millionen" nicht an Industrialisierung, sondern an Hebung des Ackerbaus: er befürchtet „das baldige Entstehen eines wirklich landlosen Proletariats, das noch schlimmer als jegliche Leibeigenschaft sein werde". Als begabter Genreschriftsteller gab Mámin-Sibirják ein grelles Bild vom Kapitalismus, aber es fehlte ihm, dem ratlos gewordenen Naródnik, die Fähigkeit, sein reichhaltiges Material der entsprechenden Weltanschauung einzufügen.

Ein Künstler der Bourgeoisie, gleichsam Fortsetzer Gontscharóws, ist P. D. Boborýkin, ein Schriftsteller von lebendiger Beobachtungsgabe, der sich für die neuen Erscheinungen des Lebens begeisterte. Schon in dem Roman „Geschäftsleute" (1872—1873) zeigte er dem Leser das Finanzkapital mit allen seinen Auswüchsen. Sein Standpunkt entsprach im allgemeinen dem der führenden Literatur der siebziger Jahre (z. B. Saltyków). Boborýkins Romane der achtziger und neunziger Jahre („Kitáj-Górod", 1882; „Wasílij Tërkin", 1892 usw.) haben bereits eine andere Einstellung zur Bourgeoisie, deren Kulturentwicklung der Dichter möglichst vielseitig und objektiv darstellt. Boborýkin ängstigte sich nicht vor dem Kapitalismus, sondern betrachtete ihn mit den Augen des westeuropäischen Demokraten. Nach Weltanschauung und Lebensweise war er überhaupt Positivist, Kosmopolit und Tourist.

Seinem Bildungsgang nach Philologe und Arzt, ist Wikéntij Wikéntjewitsch Weresájew (Pseudonym von Smidówitsch, geb. 1867) einer der autoritativsten unter den heutigen russischen Schriftstellern. Und zwar deshalb, weil er, abgesehen von seinem bedeutenden Talent, in vollem Maße über die Eigenschaft verfügte, die er selbst vom Schriftsteller verlangt, nämlich über „höchste geistige Freiheit", „größte künstlerische Ehrlichkeit gegen sich selbst, ehrfürchtig-strenge Beachtung des eigenen künstlerischen Gewissens".

Sein ethisches Feingefühl bewies er in den „Aufzeichnungen eines Arztes", die noch heute die Aufmerksamkeit der breiten Öffentlichkeit auf sich lenken. Wie jeden großen Schriftsteller beunruhigte auch Weresájew Sinn und Wert des Lebens. Seine Helden reden oft vom „Buch des Lebens", vom „Rätsel des Lebens", vom „Mysterium des Lebens", vom „Wunder des Lebens". Das orientalische Märchen „Der Stern" (1903) erinnert die Menschen an das kommende „Reich ewigen, strahlenden Lichtes". Die Werke „Das Rätsel" (1887, zweite Fassung 1895), „Vor dem Vorhang" (1903) und „An das Leben" (1908) bilden eine philosophische Trilogie. Tscherdýntzew, der Held der letzten Erzählung, singt, gleichsam die Grübeleien und Zweifel der anderen Helden bekrönend, ein feierliches Hosianna auf das Leben als die „große, allheilige und gütige Macht". Die Griechen sowie Púschkin und Tolstój, die Weresájew mit großem Eifer studierte, sagten ihm das gleiche. Das „lebendige Leben" besiegt alles als volltönender Akkord des Seins und verleiht allem einen Sinn.

Diese Philosophie bedingt auch Weresájews Verhältnis zu den konkreten Aufgaben des Lebens. Er ist Sozialist, Marxist. Noch in den neunziger Jahren „stand er in nahen und mannigfaltigen Beziehungen zu der Arbeiter- und revolutionären Jugend" (Selbstbiographie). Seitdem beobachtet er aufmerksam das soziale und politische Leben, wie es sich hauptsächlich in der russischen Intelligenz widerspiegelt. Weresájew setzt gewissermaßen die Arbeit Turgénews, des Verfassers von „Neuland", fort (Ähnlichkeit mit diesem läßt sich auch im schriftstellerischen Stil feststellen). In den drei berühmten Erzählungen seiner sozialen Trilogie — „Weglos" (1895), „Die Seuche" (1897) und „Wendepunkt" (1902) — erzählt der Verfasser wahrheitsgetreu vom Kampf des jungen Marxismus mit dem alten Naródniktum und von dessen Sieg über dieses. Im russisch-japanischen Krieg war Weresájew als Arzt tätig und sammelte viele erschütternde Eindrücke („Im Krieg", 1907). Die politische Bewegung des Jahres 1905 überzeugte ihn vom baldigen Kommen der Revolution. Durch den Mund des Arbeiters Turman („An das Leben", 1908) prophezeite er ihr Eintreten „in zehn bis fünfzehn Jahren". So kam es auch. Die Revolution von 1917 lieferte Weresájew das Material für den großen Roman „In der Sackgasse" (1922). Im Mittelpunkt der Handlung steht auch hier die in eine Sackgasse geratene Intelligenz. Der Roman hat viel von sich reden gemacht. Die letzte Erzählung „Isánka" (1928), über die ebenfalls viel gesprochen wird, schildert das Sexualleben der Arbeiterintelligenz auf den Hochschulen. Auch hier wird wiederum eine „Sackgasse" gezeigt. Weresájew interessiert sich besonders



für die seelischen Krisen der Menschen, die von der sozialen Umwälzung mitgerissen wurden. Er ist ein Künstler der Intelligenz, ihrer „Weglosigkeit“ und ihrer Sackgassen. Er selbst aber wird den Weg nicht verlieren und ist weit entfernt von jeglichem Pessimismus. „Das Leben ist freudig, ist schön, weil es erleuchtet ist von der Zukunft“, sagte Tscherdýntzew („An das Leben“), und die durch die Revolutionsausschreitungen ermattete Kátja („In der Sackgasse“) gibt die Hoffnung nicht auf, daß auf dem Gipfel vielleicht „etwas Umfassenderes und Wichtigeres und vielleicht sogar die große, gesegnete Wahrheit und volle Rechtfertigung“ sich auftun wird. Genau so denkt Weresájew. Die proletarisch-kommunistische Kritik polemisiert nicht selten gegen Weresájew und rechnet ihn zu der Gruppe der sog. Mitläufer („popútschiki“).

2. Das „sowjetistische Naródniktum“. Der Ausdruck „popútschiki“ wurde von L. D. Trótzkij eingeführt. Die „popútschiki“ sind nach Trótzkijs Definition jene Schriftsteller, welche die Revolution „akzeptierten“, sie aber nicht als Ganzes erfassen: „ihnen ist das kommunistische Ziel fremd“. Ihr Schaffen ist mehr oder weniger mit der Revolution organisch verknüpfte Übergangskunst, aber nicht zugleich auch Revolutionskunst“. „Sie blicken alle mehr oder weniger über den Kopf des Arbeiters hinweg hoffnungsvoll auf den Bauern“: es ist „eine besondere Art von neuem, sowjetistischem Naródniktum, ohne die Überlieferungen des alten Naródniktums und vorläufig ohne politische Aussichten“. Diese Bemerkungen verengen wesentlich den Kreis der „popútschiki“, doch neigen tatsächlich Trótzkij und andere dazu, alle nichtproletarischen und parteilosen Schriftsteller ihnen zuzuzählen, soweit es sich selbstverständlich nicht um Gegenrevolutionäre handelt. Auf diese Weise verwischt sich der Unterschied der sozialen und literarischen Gruppierungen. Wir werden nur von der demokratischen Intelligenz



Von links nach rechts: Ein Delegierter der Kriegsfront, Rakówskij, Lénin, Owtschínnikow Lunatschárskij, Trótzkij, Awanésow, Sosnówskij, Enukidze, Kalinin, Zinówjew.

156. Sowjétkongreß vom 5.—9. Dezember 1919. Gemälde von Leo Pasternák.
(Bialik und Osborn a. a. O.)



sprechen, deren Schaffen als „sowjetistisches Naródniktum" bezeichnet werden kann. Letzterer Ausdruck erscheint mir sehr treffend. In quantitativer und qualitativer Hinsicht fällt diese Gruppe im literarischen Leben des heutigen Rußland schwer ins Gewicht. Es genügt zu sagen, daß zu ihnen die populärsten Belletristen zählen: Borís Piljnják, Wséwolod Iwánow, Alexander Jákowlew, Leoníd Leónow, Lýdia Seifúllina, Panteléjmon Románow, Isaák Bábel, Konstantín Fédin, Zóschtschenko und viele andere. Ihr Schaffen ist noch nicht abgeschlossen und selbstverständlich in gedanklicher und künstlerischer Hinsicht noch nicht vollständig ausgeprägt. Nichtsdestoweniger ist ihr Grundcharakter eindeutig.

Es handelt sich hier um lauter junge Schriftsteller, die fast ganz von der Revolution hervorgebracht wurden, aber doch mit dem demokratischen Milieu und dessen literarischen Traditionen im Zusammenhang blieben. Einige (Piljnják, Leónow) sind originelle Stilisten trotz ihres Zusammenhangs mit Dostojéwskij, A. Bélyj oder anderen und üben bereits Einfluß auf andere aus. Aus verschiedenen Gegenden Sowjétrußlands stammend, fördern sie stark die Erneuerung der Literatursprache, indem sie provinzielle Ausdrücke in deren Wortschatz hineintragen: es vollzieht sich gewissermaßen eine Dezentralisierung der literarischen Sprache, die bisher der gebildeten Großstadtsprache gleichgestellt wurde; die föderative Struktur der Sowjétunion sicherte auch der Provinzsprache ihre Rechte.

Die uns interessierende Schriftstellergruppe steht auf dem Boden einer kleinbürgerlichen Gedankenwelt: sie blickt in der Tat über den Kopf des Arbeiters hinweg hoffnungsvoll auf den Bauern. Zóschtschenko charakterisiert sich selber mit voller Offenheit folgendermaßen: „Vom Standpunkt der Parteileute bin ich ein prinzipienloser Mensch. Meinetwegen! Ich selber möchte von mir sagen: ich bin kein Kommunist, kein Sozialrevolutionär, kein Monarchist, ich bin einfach Russe. Und zudem politisch unmoralisch. Im allgemeinen stehen mir die Bolschewiki am nächsten. Und ich bin bereit, mit ihnen zusammen zu bolschewisieren. Ich liebe das bäuerliche Rußland." Um der sich vollziehenden Revolution einen Sinn unterzulegen, muß Piljnják sowohl das moskowitische Altrußland als auch das heutige Bauernrußland in seine Betrachtung einbeziehen. „Das bäuerliche, ackerbautreibende, sanfte Rußland voller Lerchengesang und Lieder und Volksglaube hat ja so Jahrtausende gelebt", sagt B. Piljnják in den „Materialien zu einem Roman" (1924). Nicht umsonst warf ihm die Kritik eine eigene Art von Slawophilie vor. Die anderen haben keine derartigen ideologischen Tendenzen, aber ihr Blick ist ebenfalls auf das Dorf und die Provinz gerichtet.

Der Hauptgegenstand ist für die charakterisierte Gruppe die Revolution, aber nicht jene heldenhaften Barrikadenkämpfe in den Hauptstädten und größeren Orten, deren Teilnehmer Arbeiter und Parteiführer waren — übrigens ist Moskau der Ort der Handlung von Jákowlews „Oktober" —, sondern jene Revolution, die sich im tiefsten Innern Rußlands abspielte und noch abspielt, wo „urewige Stille" herrscht und wo das Leben auf ausgetretenen Bahnen sich langsam hinschleppt. Wie hat denn das ungeheuer große Land mit seiner nach vielen Millionen zählenden Bauernschaft und buntscheckigen Bevölkerung die Revolution „aufgenommen" und erlebt? Das ist eine wichtige Frage: hängt doch von ihr das Schicksal der proletarischen Revolution ab. Die alten Naródniki sprachen im Namen der Bauernschaft und ihrer Interessen, sie erzählten, wie das Dorf der Nachreformzeit unter dem ständig wachsenden Kapitalismus lebte. Die „sowjetistischen Naródniki" wollen das nachrevolutionäre Dorf und die öden Randgebiete der Union der allgemeinen Öffentlichkeit verständlich machen, sie wollen den ganzen verworrenen Umgestaltungsprozeß der Revolution künstlerisch darstellen. Sie wollen die sich überstürzende Umgestaltung des ganzen Lebens in charakteristischen Einzelheiten schildern, die verwickelten Motive, durch die das häufig elementar-spontane und chaotische Verhalten der Massen bedingt wird, ergründen und das „Volk" in den intimsten Äußerungen seiner Seele verstehen. Die Jahre des Bürgerkriegs in Verbindung mit dem Partisanen- und Rebellentum lieferten besonders reichhaltiges und dankbares Material (Wséwolod Iwánow, „Panzerzug Nr. 14—69" und „Partisanen"; ersteres Werk wurde dramatisiert und mit großem Erfolg im Moskauer Künstlertheater aufgeführt; weiter Bábel, „Reiterarmee", und viele andere Werke). Die Revolution in ihrer Alltäglichkeit und die umfassende Umgestaltung des Lebens werden von der demokratischen Belletristik vielseitig und tief behandelt. An erster Stelle steht hier Borís Piljnják mit seinen Erzählungen „Geschehenes" (1919), mit dem Roman „Das nackte Jahr" (1922), der Erzählung „Die dritte Hauptstadt" usw., ferner Leoníd Leónow, der Verfasser vom „Petuschichinsker Durchbruch" (1923), der Erzählung „Das Ende eines kleinen Mannes" (1924), des Romans „Die Bauern von Wóry" (1925), des Stückes „Untílowsk" (Moskauer Künstlertheater), der „Zähmung Badadóschkins" und anderer Werke. An diese schließt sich



Maxim Gorjkij.
Gemälde von Valentin Aleksandrowitsch Serow, Moskau, Tretjakow-Galerie.



Wséwolod Iwánow mit seinen Werken „Bunte Winde", Blauer Sand" und „Das siebente Ufer" und Konstantin Fédin mit seinem Roman „Städte und Jahre" (1925) an. Lydia Seifúllina hat in „Dünger" (1923) und „Wirinéa" (1924) das Dorf in seinem Übergang zur revolutionären Ordnung tief und sowjetistisch geschildert. Panteléjmon Románow, ein talentierter Humorist und Verfasser vieler satirischer Erzählungen sowie der Komödie „Das Erdbeben" (1924), hat ein grandioses Epos „Rußland" geplant und es schon weit gefördert (drei Teile, 1923—1926). Der Verfasser beabsichtigt, Rußland wie Gógolj in den „Toten Seelen" satirisch darzustellen, so wie es vor dem Weltkrieg, während des Krieges und schließlich in der Revolutionszeit sich offenbart. Das ist eine außerordentlich schwierige Aufgabe; die wahrscheinlich nicht vollständig durchgeführt werden wird, aber man muß schon den Versuch anerkennen.

Einige kommunistische Kritiker griffen die „Popútschiki" heftig an und lehnten sie sogar vollständig ab. Aber W. P. Polónskij, ein kommunistischer Kritiker von umfassender Bildung und ein Mann von großem literarischen Geschmack, wußte sie nach Verdienst zu würdigen, als er schrieb, daß nach 1921 „die Gruppe der Popútschiki in der Literatur und Poesie die vorherrschende sei. Viele von ihnen, die sich am Kampf für die proletarische Revolution beteiligten, standen der Revolution und dem Proletariat nahe . . . Zugleich schufen sie, die bedeutendsten Vorbilder der revolutionären Literatur, die der neuen literarischen Periode ihren Glanz verliehen . . . Die Popútschiki waren die Brücke, die von der alten Kunst zu der Kunst des Morgen geschlagen wurde." In der Epoche der „Neuen Wirtschaftspolitik" (NEP), fügte er hinzu, hat sich das Lager der Popútschiki in ein Zentrum, einen rechten und einen linken Flügel gespalten.

Die sowetistischen Naródniki-Popútschiki leuchteten grell in die unermeßlichen Weiten der Sowétunion hinein, die vom revolutionären Sturm aufgewühlt und von Traktoren aufgepflügt sind und das frische Saatgut der sozialistischen Kultur in sich aufgenommen haben. Die uralten Grundpfeiler biegen sich unter dem schweren Druck der proletarisch-revolutionären Kultur. In der dritten Periode wollte man die bäuerliche Kultur zur Stütze wählen, um eine neue Kultur demokratischen Typs zu schaffen. Jetzt wird am Probierstein der Revolution der Wert der „Volkskultur" streng geprüft. Es vollzieht sich ein weitverzweigter Prozeß der Kulturrevolution. Das Verdienst der „sowetistischen Naródniki" besteht darin, daß sie die bodenständigen Faktoren in den Vordergrund rückten und damit die Kompliziertheit des ganzen Werdegangs betonten.

Man kann mit Recht von einer Provinzliteratur sprechen. Diese Erscheinung ließ sich selbstverständlich auch schon früher beobachten. Es entstanden hier und da Kulturherde. Ich will als Beispiel Worónež erwähnen, Koljtzóws und Nikítins Heimat. Je mehr wir uns der Gegenwart nähern, desto greller entfaltet sich das Provinzleben. In der vierten Periode kann man mehrere Provinzstädte des europäischen und sogar asiatischen Rußland nennen, wo Kulturherde und literarische Organisationen entstanden. Besondere Bedeutung erlangte das Wólgagebiet, ein reicher Landstrich mit Handel und Industrie.

Die Provinzbelletristen aus den verschiedenen Randgebieten schilderten Natur und Leben ihrer Heimat. Mit warmem, liebevollem Empfinden malt G. D. Grebenschtschików sein heimisches Sibirien („In den Weiten Sibiriens", 1913), ebenso Páwel Nizowój die Tajgá („Heiden", 1922). Sibirien schildert W. J. Schischków („Sibirische Mär", 1915; „Tschuj-Sagen", 1917; „Tajgá", 1918 usw.). Noch bedeutsamer ist A. P. Tschapýgin, Verfasser der talentvollen Arbeiten „Die weiße Einsiedelei", „Die Menschenscheuen", „Auf dem Wildpfad" (1918), „Die Einsamen" (1923), „Fédjka-Minóga" (1925) usw. Der Verfasser schildert nicht nur das Volksleben, sondern er sucht auch nach Wegen zum Verständnis der Volksseele. Der Ort der Handlung ist meistens der Norden, aus dem der Dichter N. Kljújew hervorging. Tschapýgins Werke sind von einem unmittelbaren, fast naturhaften Lebensempfinden umweht. Die endlose Weite der Wólgasteppen erleben wir bei N. Stepnój (N. Afinogénow) im „Steppenmärchen" (1919), in den „Steppenlegenden" (1919) und anderen Werken. Stepnój versuchte die Provinzschriftsteller zu organisieren. „Die Natur, Leben und Sitten der Ureinwohner (der Kirgisen, Baschkiren und Kosaken wie auch der Neusiedler) zu beleuchten; die Sitten der Vergangenheit und Gegenwart zu schildern; eine sogenannte Literatur der Provinzen, der Randgebiete zu schaffen, das sei die Aufgabe des Kreises, dem er angehöre", teilte Stepnój einem Literaten mit.

Aus dem Munde der Provinzschriftsteller spricht die unberührte Natur und das bodenständige Volksleben.

3. Die urbanistische Poesie. In Petersburg verlief die Tätigheit des Dichters K. M. Fófanow (1862—1911), eines talentierten Autodidakten. Gleich sein erster Gedichtband (1887)



157. Borís Pasternák von L. Pasternák.
(Bialik und Osbórn, a. a O.)

berührte durch die Frische, Klarheit und Feinheit des dichterischen Erlebens. Thematik und Form zeigt wahre Poesie der „reinen Kunst" (Natur, Liebe, Träumerei, „nachdenklich-wunderbare Märchen", philosophische Nachdenklichkeit, Sehnsucht nach der „ewigen Wahrheit im Himmel"). Es ist, als wenn die sozialen Lebensbedingungen über Fófanow keine Macht ausgeübt hätten und er in einer „poetischen" Sonderwelt gelebt hätte. Diese Seelenstimmung konnte sich selbstverständlich nicht bewahren: sein Leben war allzu schwer („meine Seele war angefüllt mit Gift, Erinnerung und Schwermut"). Zugleich empfand dieser Enkel „des einfachen Volkes", wie er sich selbst in dem Gedicht „Unser Hausgeist" ausdrückt, seine Verbundenheit mit den „heimischen Feldern und rauchigen Hütten..., mit der Werktagsarbeit, mit dem langsamen Pflug". Fófanow hätte einen Ehrenplatz unter den russischen Lyrikern einnehmen können. Aber das Leben hatte kein Mitleid mit ihm, und sein Talent ließ allmählich nach.

Zu der Gruppe der demokratischen Intelligenz kann man auch den talentierten und feingebildeten Dichter Borís Leonídowitsch Pasternák (geb. 1890), den Sohn des bekannten Malers L. O. Pasternák, zählen. Ein Mann von akademischer Bildung, der sich viel mit Philosophie und Musik befaßte, ist Borís Pasternák ein außergewöhnlicher Meister der Form.

Er begann wie viele andere bei den Symbolisten und ging eine Zeitlang mit den Futuristen der literarischen Linksfront, entwickelte sich aber zu einem selbständigen Stil. Nicht umsonst spricht die Kritik von einer Pasternák-Schule. Schwer verständlich für die Massen, kehrt Pasternák doch zur Schlichtheit und Klarheit Púschkins zurück. Sein autobiographischer Roman in Versform, „Spektórskij", erinnert stark an Púschkins „Jewgénij Onégin". Liebe und Philosophie sind Borís Pasternáks gewohnte Motive. Wesentlich ist aber, daß er formal und thematisch typischer Urbanist ist. Bezeichnend für die Dynamik seiner Lebensauffassung ist das Bestreben, dem Käfig des Stadtzimmers zu entfliehen, um mit der Weite, der Ferne und den werktätigen Massen zu verschmelzen. Noch vor der Revolution von 1917 veröffentlichte er einen Gedichtband unter dem Titel „Der Zwilling in den Wolken" (1914). Dieses gemäß den literarischen Überlieferungen des Symbolismus geschriebene Buch ist von der schwermütigen Qual des einsamen Städters erfüllt. Die gleiche Färbung haben auch die Gedichte des zweiten Buches „Über den Barrieren" (1917). Es kam die Februarrevolution. Im Sommer 1917 wurde der dritte Gedichtband „Das Leben, meine Schwester" geschrieben (erschienen 1922). Der Dichter fühlte sich in den Wirbel des Lebens hineingezogen, dorthin, wo „die Brandung der Menschenmassen" tost... Hierauf wird Pasternáks Schaffen immer mehr und mehr von sozialen Themen beherrscht. In dem Band „Themen und Variationen" (1923) ist bereits das Gedicht „Der Kreml und der Sturm des Jahres 1918" enthalten. Hierauf folgten Gedichte über Ereignisse des Bürgerkrieges, über den 1. Mai, das Poem „Die erhabene Krankheit" (1924). Des Dichters aufgewühltes Denken schweift in die noch nicht ferne revolutionäre Vergangenheit zurück: er plante das Epos „Das Jahr

1905". Einzelne Teile davon sind schon veröffentlicht („Baumans Beerdigung", „Der 9. Januar", „Panzerkreuzer Potëmkin"). Daran schließt sich ein großes Poem „Leutnant Schmidt". Dieses veranlaßte die Kritik, dem Verfasser einen Ehrenplatz unter den Sowetdichtern einzuräumen.

VII. DIE KLEINBÜRGERLICHE VOLKSLITERATUR.

(Die „Schriftsteller aus dem Volke".)

Zwischen der demokratischen Intelligenz, von der oben die Rede war, und dem „Volk", d. h. vor allem der Bauernschaft und teilweise den Arbeitern, liegt eine große und sehr buntscheckige Zwischenschicht. Sie besteht aus dem städtischen Kleinbürgertum. In den vorhergehenden Perioden begnügten sich diese Kreise größtenteils mit dem „Volksbuch"; auch die Denkmäler des Schrifttums befanden sich dort im Umlauf; Regierung und Intelligenz versorgten ihrerseits den wenig kulturellen Leser mit entsprechender Literatur. Aber daneben fanden wir bereits in den drei vorhergehenden Perioden einige psycho-ideologisch mit den kleinbürgerlichen Volksgruppen verbundene Schriftsteller. In der vierten Periode mußten natürlich allmählich die überlieferungsgemäßen Formen des literarischen Lebens absterben und an ihrer Statt sich die Keime des neuen Lebens mit noch größerer Kraft entfalten. Es wurde auch weiterhin bis zur Revolution von 1917 jene von „Bastdruck"-Firmen und Volksbildungsvereinen der Intelligenz herausgegebene Literaturart verbreitet. Aber das alles ist für die vierte Periode nur wenig typisch. Charakteristisch für sie ist vielmehr das beschleunigte Tempo des kulturellen Wachstums. Der quantitative Bestand der Intelligenz und ihr kulturelles Niveau steigen bedeutend. Irgendein Bauer, Gr. Frolów („Lieder und Gedanken eines Bauernsoldaten", 1908), steht noch auf der primitiven Stufe des Klassenbewußtseins. Aber andere kämpfen mit eiserner Energie um das Recht auf Bildung und Kultur. Die aus dem Bauerntum und der Arbeiterschaft hervorgegangenen sog. „Arbeiter-Bauern-Schriftsteller" oder einfach „Schriftsteller aus dem Volke", die in die sozialen Verhältnisse des Kleinbürgertums hineingerieten und teilweise sich in kleinbürgerliche Bohème verwandelten, empfinden durchaus ihre Klassenzugehörigkeit. Zeitweise nimmt das Klassenbewußtsein ausgeprägte Formen an.

In der zweiten und dritten Periode standen die „Schriftsteller aus dem Volke" gewöhnlich unter Schutz und Vormundschaft der obersten Intelligenz. Auch jetzt noch suchten Vereinzelte sich auf die demokratische Intelligenz zu stützen und sich an diesen oder jenen großen Schriftsteller anzulehnen. Für die vorliegende Periode aber sind zwei Tatsachen wesentlich: die Auflehnung gegen die privilegierte Intelligenz und das Bestreben nach Organisation. Die literarische Gestalt dieser Auflehnung finden wir in den Werken von Michaíl Siwatschëw, Pímen Kárpow, und Nadéžda Sanžárj. Nach dem Namen des ersteren wurde die ganze Bewegung „Siwatschëwschtschina" benannt. Siwatschëws „Prokrustesbett" (1911), Kárpows „Gespräch der Morgenröten" (1909) und „Flamme" (1913), Sanžárjs „Annas Aufzeichnungen" (1910) — alle diese Werke, die buchstäblich die unmenschliche Kultur der Städte und die an ihrer Spitze stehende Intelligenz verfluchten, auf was für Lebensgebieten auch immer die letztere arbeiten mag, mußten leidenschaftliche Polemik hervorrufen. In der Mehrzahl der Fälle fühlte sich die Kritik namens der Intelligenz beleidigt und fiel scharf über die Undankbaren her. Nur wenige wie Leo Tolstój begriffen den sozialen Sinn des „Siwatschjëwtums" richtig und erblickten in ihm ein Symptom des nahen sozialen Kampfes. Die Revolution von 1917 hat die genannte Schriftstellergruppe gerechtfertigt. Siwatschëw veröffentlichte den Roman „Der gelbe Teufel" (1920), in welchem er die klassenmäßige Zerschichtung und den Kampf eines Dorfes im Revolutionszeitalter schilderte, während P. Kárpow einen neuen Sammelband „Die Trompetenstimme" (1920) herausbrachte. Die klassenmäßige Selbstbestimmung ist deutlich vorhanden.

Schon in der dritten Periode hatte sich in Moskau um I. Z. Súrikow der Zirkel der „Volksschriftsteller" gebildet. Auch in der vierten Periode blieben sie eine geschlossene Gruppe und gaben Sammelbände heraus: „Heimische Klänge" (2 Teile, 1889 und 1891), „Zum verheißenen Ziel" (1904) usw. 1904 wurde das Statut des „Moskauer Freundeszirkels der Schriftsteller

aus dem Volke" offiziell bestätigt. Der Zirkel nahm sofort die Herausgabe literarischer Sammelbände unter dem Titel „Volksmuße" in Angriff. 1917 gründete die Gruppe Súrikows den „Súrikowschen literarisch-musikalischen Zirkel der Schriftsteller aus dem Volke". Man nannte sie meist einfach „Súrikowtzy".

Unter ihnen befanden sich keine großen Talente, aber viele fähige und energische Schriftsteller, die sich bemühten, planmäßig vorzugehen. Unter diesen taten sich besonders hervor P. A. Tráwin, M. Lóginow (Pseudonym Tichopljësetz), Maxím Leónow (der Vater von Leoníd Leónow), Gr. Pol. Popów (Pseudonym Zawrážny) und Gr. Dm. Déjew-Chomjakówskij. 1909—1912 gaben sie die Zeitung „Dólja bednjaká" („Los des Armen") heraus, um „das Leben der Armen zu beleuchten und deren Wünsche wiederzugeben". Als Prosaschriftsteller und Dichter schilderten die Súrikowtzy hauptsächlich das Leben der armen Stadtbevölkerung, einige (z. B. Zawrážnyj und W. Kárpow) beschrieben das Leben des Dorfes. Das „Los des Armen" ist das beherrschende Motiv. Ihre Gesamteinstellung ist im allgemeinen gedämpft, manchmal aber auch protestierend.

Den Súrikowtzy nahe stand der sympathische Dichter I. A. Beloúsow, von Beruf ursprünglich ein Schneider. Er unterhielt freundschaftlichen Verkehr mit N. N. Zlatowrátskij, A. P. Tschéchow, L. N. Andréjew und vielen anderen Schrifstellern. 1909 erschien sein erster Gedichtband (1882—1909) und 1915 der zweite unter dem Titel „Grummet". Sanfte Lyrik mit persönlich erlebten sozialen Motiven, zuweilen ein zartes Echo der Natur und nicht schlechte Landschaftsschilderungen. Zu dem gleichen Zirkel kann man noch einige Dichter zählen. Leoníd Lobatschjëw („Schneeglöckchen", 1914), Iwán Morózow („Das rote Läuten", 1916), Mich. Was. Praskúnin („Wermut auf heimischen Feldern", 1918), S. N. Kaschkárow („Sturmvogel", 1918), S. Gánjschin und andere.

Die Súrikowtzy und noch mehr die kleinbürgerlichen Volksschriftsteller waren eine buntscheckige Gesellschaft. Die Mitglieder des Súrikow-Zirkels bezeichneten sich selbst undifferenziert als „Arbeiter-Bauern-Schriftsteller". Während der Revolution wurden viele von ihnen zu ausgesprochenen proletarischen Schriftstellern oder doch wenigstens zu Schriftstellern mit revolutionärem Einschlag. Wenn schon ein gewisser Teil der deklassierten Intelligenz einen Ausweg aus dem labilen Gleichgewicht darin fand, sich in den Dienst der Revolution zu stellen, so war dies um so leichter und sogar unvermeidlicher für die kleinbürgerliche Volksintelligenz und teilweise auch für die Bohème-Intelligenz. Die „Schriftsteller aus dem Volke" sind die Vorstufe der Bauernschriftsteller einerseits und der proletarischen Schriftsteller andererseits.

VIII. DIE BAUERNLITERATUR.

Dies ist eins der wichtigsten Kapitel. Die soziale und politische Bedeutung der Bauernschaft bleibt nach wie vor bedeutend. Seit der Revolution von 1917 hat die Arbeiterklasse die Führung, damit wurde aber nicht die soziale und politische Rolle der Bauernschaft aufgehoben, die zahlenmäßig alle anderen Gesellschaftsklassen Rußlands übertrifft. Lénin proklamierte die Idee des Kontaktes („smýtschka") von Stadt und Land, und sie wurde zu einer der Parolen der praktischen Politik Sowétrußlands. Darüber hinaus kann man, wie alle sich bewußt sind, auch die kulturelle Revolution nur unter Beteiligung der Bauernschaft verwirklichen. Als man in der dritten Periode daran dachte, eine demokratische Kultur zu schaffen, hielt man die Bauernschaft für die Hauptstütze. Daraus entstand das Naródniktum. Das alte Naródniktum war gestorben, aber es erlebte eine Wiedergeburt in den Sozialrevolutionären, die noch in den ersten Jahren nach der Oktoberrevolution als Partei bestand, und zwar in Gestalt jenes „Sowetistisches Naródniktum", von dem oben die Rede war. Rußland wird als Arbeiter- und Bauernland angesehen, d. h. es wird das Vorhandensein zweier großer Klassen (wenn auch unter Führung des Proletariats) anerkannt: Arbeiter- und Bauernklasse. So kommt dem Bauerntum auch in der Literatur eine wesentliche Bedeutung zu. Dies beobachteten wir in allen vorher-

gehenden Perioden; wir müssen auch jetzt darauf eingehen. Wir werden die Stimme der Bauernschaft aus der Psycho-Ideologie der anderen Gesellschaftsklassen, im besonderen der kleinbürgerlichen Volksintelligenz, nicht mehr nur herausklingen hören, sondern sie unmittelbar vernehmen.

Die mündlich überlieferte Dichtung, deren Geschichte wir durch alle vorhergehenden Perioden verfolgten, besteht weiter, aber sie macht eine neue Entwicklung durch.

Mit großer Intensität wurden auch in der vierten Periode die Denkmäler der mündlichen Dichtung zusammengetragen und erforscht durch A. W. Márkow, A. D. Grigórjew, N. E. Ontschuków, A. I. Sobolewskij, die Brüder B. und J. Sokolów, D. K. Zelénin, M. K. Azadówskij u. a. Die Forschung erfolgte in organisierter Form. Forscherschulen (etwa die Schule von Wséwolod Fëd. Miller) entstanden, und besondere Abteilungen in den gelehrten Gesellschaften; fast in jeder Stadt bildeten sich jetzt Folkloristenzirkel im Zusammenhang mit der eifrig betriebenen Heimatkunde. Es wurden besondere Expeditionen für das Materialsammeln in die Wege geleitet. Fruchtbar vor allem war die von den Brüdern Sokolów in origineller Weise geplante, 1926—1928 durchgeführte Reise. Sie nannten sie: „Auf Rýbnikows und Hilfferdings Spuren" und setzten sich das Ziel, jene Veränderungen, die das Heldenepos im letzten halben Jahrhundert erfuhr, zu studieren. Mehr als einmal wurden aus dem Norden talentierte Rezitatoren der mündlich überlieferten Dichtung, wie Iwán Trofímowitsch Rjabínin, Irína Fedosówa, Iwán Gerásimowitsch Rjabínin-Andréjew, W. P. Schtschegolënok, Marja Dmitrijewna Kriwopolénowa, geholt. Iwán Rjabínin reiste ins Ausland, auch nach Deutschland. Man plante die Öffentlichkeit mit einem der talentvollen „Rhapsoden" des Nordens, G. A. Jakuschów, bekannt zu machen, aber er starb, ehe seine Reise zustande kam.

Das dichterische Altertum ist in Rußland immer noch lebenszähe. Aber die Daseinsbedingungen der mündlich überlieferten Dichtung haben sich wesentlich verändert, insbesondere in den Revolutionsjahren. Das Dorf ist nach wie vor reich an Sängern, Rhapsoden, Märchenerzählern, welche die Tradition wahren und schöpferisch weitergeben. Es gibt sogar „Schulen" von Sängern und Märchenerzählern. Bemerkenswert ist es, daß hier und da die Bauernschaft noch ein bewußtes Verhältnis zur mündlich überlieferten Dichtung hat, die sie als dichterisches Erbe aus dem Altertum betrachtet und als alte Kunst pflegt. Diese Einstellung hat noch jetzt die Dorfjugend des Nordens bewahrt. In den Dörfern entstanden Zirkel von Freunden des alten Liedes. Unter dem Druck der neuen Lebensbedingungen sterben offensichtlich einige Gattungen ab, während andere wiederum üppig gedeihen. Das reiche Material der Sokolówschen Expedition berechtigt den Schluß, daß der Glaube an die phantastischen Heldensagen nachläßt, dagegen „die Volkstümlichkeit der Bylinen novellistischer, romanhafter, das Familien- und Volksleben schildernder Art" bestehen blieb.

Das historische Lied bereicherte sich durch keine neuen Zusätze, aber das Märchen nahm Züge und Ereignisse des örtlichen Lebens in sich auf und blieb eine der beliebtesten Gattungen. Auf den weiten Feldern vermehrte sich flott und lustig die dörflische „tschastúschka" und stand in nichts der städtischen und der Fabrik-Tschastúschka nach. In ihren Motiven spiegelt sie das Leben und die Stimmung des Dorfes deutlich wider. Auch ist zu erwähnen, daß immer mehr Werke der gedruckten Literatur in die mündlich überlieferte Dichtung eindringen. Am häufigsten geschieht dies durch die Liederbücher. Im „Volk" werden selbstverständlich mit eigenartigen Abänderungen die alten empfindsamen Romanzen, die Gedichte von Lomonósow, Deržáwin, Púschkin, Lérmontow, Nekrásow, Nádson, Fet, Großfürst Konstantín Románow, Pleschtschéjew, Mej, Koljtzów, Nikítin, Súrikow, Maxím Górjkij und anderen gesungen. Auch wollen die Volkssänger und Rhapsoden selbst Dichter sein. So hat der talentierte Michaíl Kiríkowitsch Rjabínin dem Forscher J. M. Sokolów „einen Band seiner Gedichte mit revolutionären, lokal-gesellschaftlichen und persönlichen Themen" übergeben; sogar seine Autobiographie hat er in Versen abgefaßt. Das dichterische Leben sprudelt unversieglich. Der Boden für die selbständige Entwicklung der Bauerndichtung ist gut vorbereitet. Der Rhapsode ist im Begriff zum Dichter des Dorfes zu werden.

N. N. Zlatowrátskij hat erklärt, die Naródniki-Belletristen würden ihren Platz dem sozialen Künstler aus dem Volke, der von Kindheit an die Eindrücke des Dorfes in sich aufnahm und den Interessen der Bauerngemeinde lebt, einmal abtreten müssen. Man hatte dies von Dostojéwskij wie von Leo Tolstój erwartet. Indessen war der Bauernschriftsteller schon lange vorhanden, nur beachtete man ihn nicht. Eine der charakteristischsten und wertvollsten Erscheinungen dieser Periode darf man jetzt nicht mehr mit Schweigen übergehen. Die Bauern-





158. Umschlagtitel zu Kljújews Gedichtssammlung „Feld und Hütte".

schriftsteller, größtenteils Autodidakten und höchstens Leute mit Mittelschulbildung, treten bereits in ziemlich bedeutender Anzahl auf. Wir sahen, daß einige von ihnen in die kleinbürgerliche Gruppe der „Schriftsteller aus dem Volke" hineingerieten.

Trotz gleichartiger Herkunft unterscheiden sich nicht selten die Bauernschriftsteller kraft ihres sozialen Seins in ihrem Schaffen wesentlich voneinander.

Die Zahl der Bauernlyriker ist nicht gering. Zunächst sind N. A. Kljújew und S. A. Jesénin zu nennen. Sie sind die beiden typischsten Gestalten unter den Bauerndichtern.

Nikoláj Alexéjewitsch Kljújew wurde 1887 in einem entlegenen Winkel des Gouvernements Olónetz, in einer Raskólniken-Familie, geboren. Das religiöse und dichterische Leben des Bauerntums bildete des Dichters ständige Umgebung. Er lebte zeitweise in Klöstern und Einsiedeleien der Altgläubigen, inmitten von Eremiten, in dem „Schiff" der Geißler-Gemeinschaft als David und verfaßte für die Brüderschaft geistliche Lieder und Gebete. Kljújews Name ist unter den religiös Suchenden, besonders im Norden sehr bekannt. Sein erster Gedichtband „Kieferngeläute" (1911) erschien mit einem Vorwort von Val. Brjúsow und ist Alexander Block gewidmet. Die Symbolisten erkannten also als erste das originelle und glänzende Talent dieses Bauerndichters. Ein Autodidakt mit nur geringer Bildung, kennt Kljújew die literarischen Regeln der Verskunst nicht: ganz frei dichtet er seine „goldenen Lieder", wie es seine Vorfahren taten, und spricht den Ortsdialekt seiner Dorfgenossen. Das volksmärchenhafte und geistliche Element haben sich miteinander zum poetischen Stil Kljújews verschmolzen. Bald beschwört er die Schatten der Märchen- und Sagenhelden, bald läßt er, wie in den Volkslegenden, Heilige und weise Paradiesvögel in die Handlung eingreifen. Kljújew ist melodiös und farbenschillernd. Die Natur ist für ihn ein Märchengemach, verziert mit bunten Mustern, und ein Tempel, ausdrücklich ein Tempel und nicht eine Werkstatt (wie für Turgénews Bazárow). Die sprachlichen Bilder sind bei ihm so reich und grell, daß man ein byzantinisches Mosaik oder das Muster eines Kirchenbrokats vor sich zu sehen meint. Die Stimmung des Dichters ist voll andächtiger Kontemplation und sanfter Weisheit. Er hört das „Kieferngeläute"; er kennt die „Waldsagen"; hängt Gemeindegedanken nach und kündet vom „endlosen Paradiestag", vom „Zeitalter der goldenen Ähren". Kljújews Lieder sind in der vorrevolutionären Periode eine „sanftläutende, weiße Einsiedelei" inmitten einer sündigen Welt (man erinnere sich an Tschapýgins „Die weiße Einsiedelei"). Der Weltkrieg trübte erstmals die kristallene Reinheit seiner Poesie: sein Herz begann unruhig zu schlagen, man vernahm sündige Reden und, das Eisen verfluchend, möchte der Dichter zu seinem Lieblingstraum zurückkehren und ins „Mužík-Paradies" zum „Fest der ganzen Welt", in die „Stadt der Seele" flüchten. Kljújew hätte fast in der Revolution eigene Schönheit gefunden („wir — Steuerleute der Welt, wir Götter und Kinder, wendeten im purpurnen Oktober den Kurs") und Lénins „Kéržensker Geist", dessen unbeugsamen Willen und moralische Festigkeit, wie sie die Kérženskеr Raskólniken haben, besungen. Aber er konnte nicht die ganze Revolution in sich aufnehmen („Dem Verstand — die Republik, dem Herzen aber — Kitežgrad, die Märchenstadt") und — verstummte. Wenigstens erscheint er im Druck immer seltener, obwohl er wahrscheinlich für sich selbst schafft.

Unter Kljújews unmittelbarem Einfluß begann Sergéj Alexándrowitsch Jesénin (1895—1925), der talentvollste Lyriker des letzten Jahrzehnts, zu dichten.

Bauer aus dem Gouvernement Rjazánj und ausschließlich Schüler einer Kirchenschule, erregte er gleich durch seinen ersten Gedichtband „Totenfeier" (1916) Aufsehen. Ein frühlingshafter, aber traurig gestimmter Lyrismus ging von seiner jungen Poesie aus. Lobpreisungen der Natur, Gebete zu Gott, Poesie

des Volkslebens ist sein thematisches Spektrum. Natur und Dorf haben Jesénins Sprache mit dichterischen Farben bereichert. Mit liebevoller Zärtlichkeit spricht er von seiner Heimat und verflicht Liebe mit „tränenreichem Denken". In seiner Jugendlichkeit strebt er zum Himmlischen und Ewigen. Er ist ergriffen von der Gestalt des „lichten Mönchs" in der Kutte und stellt sich selbst als „armen Pilger" vor. Im Herzen des Dichters „ruhen sanfte Stille und die Gebeine der Heiligen". Der schöpferische Weg Jesénins verlief in drei Hauptetappen. Seinem Geblüt nach ein Sohn des Dorfes, war er anfangs ein Bauerndichter nach Kljújews und Blocks Art („Totenfeier", 1916; „Bläue", 1918; „Das Jesuskindlein", 1918; „Verklärung", 1919; „Ländliches Stundenbuch", 1919). Seine zweite Etappe ist die Periode des Imaginismus. Jesénin befindet sich in der lärmenden Großstadt, im Bohème-Milieu der Literaten. In den ersten, schwersten Revolutionsjahren sehen wir Jesénin nicht auf der Straße, nicht bei der Arbeiterklasse, die am Aufbau des neuen Lebens arbeitet, sondern mit Prostituierten und anderem Gelichter im dunstigen Kaffeehaus. Aber die schöpferische Kraft drängt zum Durchbruch. Wie früher der Symbolismus, verlockt ihn jetzt der Imaginismus durch schöpferische Aufgaben. Er beginnt zu theoretisieren („Marias Schlüssel", 1920) und bringt wesentliche Verbesserungen der imaginistischen Theorie vom dichterischen Bild. Gestützt auf seine innere Erfahrung, auf die mündlich überlieferte Volkspoesie und die dichterischen Denkmäler des Altertums („Mär von der Heerfahrt Igors"), unterstreicht er den organischen Charakter des Bildschöpfertums. Der Imaginismus ist für Jesénin als dichterische Schule nützlich gewesen, hat ihn aber, ebenso wie die Lebensweise des Bohémiens, nicht ganz in sich aufgenommen. Jesénin schrieb 1921 die „Beichte eines Rowdies". In der Unrast seiner Seele irrt er in der Welt umher, er sucht gleichsam nach neuen, erfrischenden Eindrücken. Im dritten Stadium befindet er sich auf dem Wege, der ihn aus dem „Moskau der Kaschemmen" ins „Sowétland" führt. Er hat in dieser Richtung einige aufrichtige Schritte getan („Pugatschëw", 1922; „Inónia", 1923; „Das Moskau der Kaschemmen", 1924; „Lied vom großen Feldzug", 1924; „Sowétrußland", 1925; „Sowétland", 1925). Aber der Organismus des Dichters war zerrüttet und seine Seele vergiftet: es fehlte ihr an lichter Freude. Der Konflikt seiner dörflichen Psychologie mit der rauhen Psychologie der Hauptstadt zur Zeit der revolutionären Umwälzung nahm tragische Formen an, und der Dichter beendete sein Leben durch Freitod, indem er sein letztes Gedicht buchstäblich mit seinem eigenen Blute schrieb.



159. Umschlagtitel zu Jesénin „Sammlung von Versen und Gedichten" 1922.

Die Kritiker und Publizisten bewerten Jesénins Schaffen als „Verfallkunst" und bemühen sich, die Jugend vor seinem zersetzenden Einfluß zu warnen. Die Gefahr wird offenkundig übertrieben: wird doch letzten Endes nicht die Poesie Jesénins, sondern das Leben, das soziale Sein die Psycho-Ideologie der Jugend bedingen. Jesénin indes, dieser selten feine und aufrichtige Lyriker, hat mit seinem Schaffen wie durch eine lyrische Seelenbeichte die ganze Tragik zum Ausdruck gebracht, die der Psychologie der Bauernintelligenz in den Jahren des stürmischen Bruchs mit der Vergangenheit ihren Charakter verleiht. Unabhängig von dieser sozusagen historisch-sozialen Bedeutung ist Jesénins Poesie ein wichtiges Moment in der Entwicklung der russischen Lyrik während der Revolutionsperiode: ihr künstlerischer Wert

ist unbestreitbar; Jesénin hat eine Dichterschule geschaffen. Je mehr man sich mit ihm befaßt, desto bedeutsamer und im helleren Lichte tritt uns seine Gestalt vor Augen.

Kljújew und Jesénin haben den Charakter fast der ganzen bäuerlichen Dichtung in der Revolutionszeit vorausbestimmt. Nur der abseits stehende originelle Dichter und nicht unbedeutende Maler P. A. Radímow weiß epische Ruhe zu wahren, indem er in homerischen Versen den Alltag des Dorflebens schildert und alles in poetisches Gold umprägt („Das Dorf", 1922). Bei den anderen Dichtern macht sich, bald mehr, bald weniger, die Unrast der Jeséninschen Seele bemerkbar. Dies gilt von dem talentierten und früh verstorbenen Alexander Schirjájewetz („Mužíkbuch", 1923), von N. Wlásow-Ókskij, dem Verfasser „des bunten Zelts" (1927) und Semën Fomín, der 1914 mit dem Sammelband „Lieder der Freude und der Trauer" anfing und dann eine Reihe von Büchern veröffentlichte: „Schalmei" (1920), „Gedichte" (1920), „Ruf der Erde" (1927). Noch mehr gilt dies von Sergéj Klytschków („Ládas Ring", 1919; „Dubráwna", 1919; „Der geheime Garten", 1919, letzteren widmete er Sergéj Jesénin) und von Pëtr Oréschin („Feuerschein", 1918; „Das rote Rußland", 1918; „Alarm", 1921; „Hunger", 1921; „Der rote Tempel", 1922; das Poem „Auf hungriger Erde", 1922; „Erntesonne", 1923 usw.), obschon beide, besonders der letztere, im Geiste revolutionärer Gesinnung schaffen.

Die Bauernlyrik von Kljújew bis Oréschin hat ihren eigenen dichterischen Stil. Die Merkmale dieses Stils bestehen in der dörflichen Thematik, in der volkspoetischen Bildhaftigkeit, in der Verwandtschaft des Wortschatzes mit der Sprache des dichterischen Altertums und schließlich in der Zerrüttung und Zerspaltung der Gedankenwelt. Das Weltumfassende der Revolution bemächtigt sich auch der Bauerndichter. Schon 1918 erschien der Sammelband „Rotes Läuten" mit Gedichten von Jesénin, Kljújew, Oréschin und Schirjájewetz, denen revolutionäre Motive zugrunde liegen. Bauern und Arbeiter haben sich auf dem Wege zur Revolution getroffen: die Bauernschaft und ihre Lebensweise wird revolutioniert und kommunisiert. Auch die Bauerndichtung schlägt unvermeidlich die Richtung der proletarisch-revolutionären Dichtung ein.

Diese Verschiebung kam in charakteristischer Weise in der Entwicklung der Súrikowtzy zum Ausdruck. Der Súrikow-Zirkel gab 1921 einen „Sammelband von Gedichten der Arbeiter-Bauern-Dichter" heraus und betitelte ihn „Der rote Chor". Außerdem entstand alsbald an Stelle des Súrikow-Zirkels die „Vereinigung der Bauernschriftsteller" und dann der „Allrussische Verband der Bauernschriftsteller" (1921). Organisator und Vorsitzender (1922—27) der Vereinigung war der Súrikowetz und kommunistische Schriftsteller, Dichter, Belletrist und Dramatiker Gr. Dm. Déjew-Chomjakówskij. Dem Statut gemäß stellt sich der Verband, „die Diktatur der Arbeiter und der werktätigen Bauernschaft" anerkennend, die Aufgabe, die bäuerlichen Massen in ihrem ganzen sozialen, wirtschaftlichen und kulturellen Sein zu zeichnen.

Von den Genreschriftstellern mußte fast ein jeder sich schwer durchs Leben schlagen, aber es gelang einigen von ihnen dann doch, in ihre Heimat zurückzukehren und dort sich ansässig zu machen. Jedenfalls trägt ihr Schaffen bäuerliches Gepräge.

Mit den Augen des Tolstojaners betrachtete das Leben der Bauern S. T. Semënow, dem L. N. Tolstój selber auf dem literarischen Weg das Geleit gegeben hatte. Semënow wurde 1923 in bestialischer Weise von seinen Dorfgenossen ermordet. Als sehr farbiger und stilvoller Belletrist erwies sich Sergéj Klytschków (Romane „Tschertúchins großer Krug", 1928, und „Der Fürst der Welt", 1928). Unter dem Einfluß der demokratischen und teilweise auch der revolutionären Intelligenz standen A. A. Demídow, Iwán Woljnów, A. S. Newérow, S. P. Podjátschew und I. M. Kasátkin. A. A. Demídow wurde bekannt durch den Roman „Iwáns Leben" (1923), der auf M. Górjkijs Anregung geschrieben wurde und bereits mehrere Auflagen erlebte. Iwán Woljnów, der bereits eine unruhige revolutionäre Laufbahn hinter sich hat, wurde schließlich ansässig und schrieb eine Bauernchronik unter dem Titel „Geschichte der Tage meines Lebens". Aus seinem Munde spricht bereits das neue Dorf. Dasselbe kann man von dem talentierten, aber früh verstorbenen A. S. Newérow sagen, der uns außerdem die traurige Epoche der Hungerjahre („Taschkent, die brotreiche Stadt") gegeben hat. Interessant ist S. P. Podjátschew. Gleich Drožžín durfte er lange



Zeit nicht in sein Dorf zurückkehren, in welchem er jetzt ständig lebt. Er begann mit einer Schilderung des „Moskauer Arbeitshauses", aber der Hauptinhalt seines Schaffens bildet das Leben des Dorfes. Ohne sich bis zur künstlerischen Verallgemeinerung, zur Schaffung großer Typen zu versteigen, schildert Podjátschew mit guter Beobachtungsgabe und Wahrheitstreue, anspruchslos, aber lebendig, das Leben und Treiben des Dorfes in der Zeit vor und während der Revolution. Jetzt ist er Mitglied der kommunistischen Partei. Sein Partei- und Literaturgenosse ist I. M. Kasátkin, der Verfasser der talentvollen Skizzen „Waldmär" (1916), „Dorferzählungen" (1925), des utopischen Märchens in Versen „Tjápa" und anderer Werke. In den letzten Jahren erschien noch weitere junge Bauernbelletristik, und der „Allrussische Verband der Bauernschriftsteller" beschloß 1929, sich in seinem Schaffen strenger als früher an die proletarische Weltanschauung zu halten.

So verwirklicht sich in der Bauernliteratur die Idee des Zusammenschlusses von Dorf und Stadt, das revolutionäre Bündnis der Sichel und des Hammers.

IX. DIE REVOLUTIONÄRE ARBEITER- UND PROLETARIERLITERATUR.

Alle entscheidenden Momente des revolutionären Kampfes ereigneten sich in den Städten und insbesondere in den Hauptstädten, in Petersburg und Moskau. So wurde aus Petersburg oder Petrográd — Leningrád, während man das alte Moskau jetzt das rote nennt. Die Stadt und das Proletariat bedingten den Grundcharakter der revolutionären Literatur der vierten Periode. Selbstverständlich sind auch hier zwei Stadien, das vorrevolutionäre und das nachrevolutionäre, zu unterscheiden, wobei das Jahr 1917 die Grenzscheide darstellt. Die literarische Bewegung hat bereits sehr große Ausmaße und deutlich ausgeprägte Formen angenommen. In meiner Übersicht will ich bei den typischsten Erscheinungen und jenen Schriftstellern verweilen, die sich bereits einen bestimmten Platz in der zeitgenössischen Literatur erobert haben.

Maxím Górjkij (Alexéj Maxímowitsch Péschkow, geb. 1868) steht mit Recht an der Spitze der revolutionär-proletarischen Literatur: war doch gerade er der frühe „Sturmvogel" der proletarischen Revolution. Ein Autodidakt im wahren Sinne des Wortes, verfügt M. Górjkij über ein außergewöhnlich künstlerisches Talent. Er wurde schnell berühmt. Man kann ohne Übertreibung sagen, daß Górjkij im Westen seinen Platz gleich hinter Tolstój und Dostojéwskij hat.

Sein erstes Werk, das im Druck erschien (in der Zeitung „Kawkáz", Tiflis, 12. Sept. 1892), war die Erzählung „Makár Tschudrá"; der erste Band seiner Erzählungen erschien 1898, und dies war der Anfang seines literarischen Ruhms, denn schon hier trat die ganze Wucht und Frische seiner Begabung zutage. Originelle Thematik, Plastik der Bilder, lebensstrotzende Landschaften, Lyrismus, Hymnen auf das freie Leben, philosophische Nachdenklichkeit, farbenreiche Sprache — das alles schloß sich zu dem Eindruck erregender Schönheit zusammen. Barfüßer und „gewesene Menschen" (Lumpenproletarier) zu seinen Helden wählend, schleuderte der junge Belletrist keck der bürgerlichen Kultur den Fehdehandschuh zu. Seine seelische Einstellung ist eine klare, romantisch-kämpferische. Seine Palette hat grelle, schreiende Farben. Extravagante Situationen, melodramatische Effekte, spitze Aphorismen sind die unerläßlichen Ingredienzien seines Jugendstils. Der Modernismus hat manche Spuren bei ihm hinterlassen. Die Kritik, die das Talent Górjkijs einmütig anerkannte, äußerte sich über seine Zukunft ohne rechte Zuversicht. Dekadententum oder Realismus, Nietzscheanertum oder Sozialismus — wer wird den jungen Schriftsteller schließlich für sich gewinnen? fragten sich die Kritiker. M. Górjkij ging seinen eigenen Weg und reifte zum großen realistischen Künstler, der gelernt hatte, mit feinem Takt aus dem Born seines Talentes zu schöpfen. In seinem Schaffen kann man, nicht nur in entwicklungsgeschichtlicher, sondern auch in statischer Hinsicht, mehrere Methoden beobachten: Genreschilderung und romantisches Pathos, soziale Analyse des Lebens und dessen kulturelle Synthese.

Górjkij hat eine eigenartige Psycho-Ideologie. Er vereinte in sich den Künstler und Revolutionär. Von rein spontaner revolutionärer Gesinnung ging er bewußt zur proletarischen





160. Bildnis von Górjkij. Entwurf von Sérow, 1904.

Gedankenwelt über. Ende 1898 wurde er bereits Mitarbeiter der marxistischen Zeitschrift „Žiznj" („Das Leben"). Mitten im Leben stehend, marschierte er Seite an Seite mit den werktätigen Massen und erlebte alle Stadien der revolutionären Erneuerung. Schon 1896 sang Górjkij in dem „Lied vom Falken" das Lob des „Wahnsinns der Mutigen". An der Grenze zweier Jahrhunderte schwebte er als kühner Sturmvogel über der Ebene des russischen Lebens empor („Lied des Sturmvogels", 1901). Mehr als einmal stand er in den ersten Reihen der Kämpfer neben Lénin und anderen Führern der Revolution. Durch Wort und Tat beteiligte er sich an der Vorbereitung zur Revolution und trug mit zu ihrem Triumphe bei. Sein Rußlandbesuch im Frühjahr 1928 und im Frühjahr 1929 haben gezeigt, wie sehr Górjkij an allen Eroberungen und Errungenschaften der proletarischen Revolution herzlich Anteil nimmt.

Kein Wunder, daß das Leben als politisches und soziales Problem Gegenstand seines Schaffens ist. Das erste Thema lieferten die Opfer der sozialen Ordnung. Die Motive von Górjkijs Barfüßer-Erzählungen kommen am konzentriertesten in seinem berühmten „Nachtasyl" (1902) zum Ausdruck. Durch den Mund Sátins bringt die Welt der Ausgestoßenen ihre Lebensphilosophie („Wenn die Arbeit eine Pflicht ist, ist das Leben Knechtschaft!") und ihr Menschheitsideal zum Ausdruck. Der gütige und schlaue Luká bestätigt, daß der Mensch für ein Besseres lebe, und tröstet die Unglücklichen durch seine Erzählungen vom „Land der Gerechten". Von dem „Grund" des Lebens, auf dem auch Górjkij selber sich einstmals befunden hat, lenkt unser Schriftsteller seinen Blick auf die herrschenden Gesellschaftsgruppen, auf die Klasse der Bourgeoisie und deren Intelligenz. In dem Roman „Fomá Gordéjew" (1899) wird vor uns ein eindrucksvolles Bild des Wólgabürgertums, mit dem Kaufmann Jákow Majákin an der Spitze, entrollt. Wie es schon in der Adelsklasse „überflüssige" und „reumütige" Menschen gegeben hat, so ist auch hier Fomá Gordéjew ein „überflüssiger Mensch" des Bürgertums, ein „reumütiger" Bourgeois, der auf kaufmännisch stürmische Art gegen die Ungerechtigkeit des Lebens protestiert. Sein Protest wird durch den autobiographischen Helden Ježów unterstützt. Die Intelligenz befindet sich zum Teil bei der Bourgeoisie in Gefangenschaft, und Górjkij hat die soziale Entwurzelung und moralische Insolvenz dieser Intelligenz dargestellt („Sommergäste", 1904; „Kinder der Sonne", 1905). Die bürgerlichen Intellektuellen sind weiter nichts als eine Art Sommergäste, die nur Kehricht hinterlassen, sie sind geistige Spießbürger. Die besten unter ihnen sind die „Kinder der Sonne", die Aristokraten des Geistes, die von der Masse losgelöst sind und deshalb ständig Gefahr laufen, ein

Opfer des Volkszorns zu werden. Den wahren Sinn des Lebens sehen nur die, welche auch durch die Interessen der Arbeiterklasse mit dem Leben verbunden sind. Dies ist bereits bei einigen handelnden Personen des Stückes „Sommergäste“ der Fall. Die Arbeiterklasse und ihr sozialer Kampf unter Führung der sozialdemokratischen Intelligenz bilden den Inhalt solcher Werke wie „Kleinbürger“ (1901), „Feinde“ (1907) und „Mutter“ (Roman, 1907—1908). Das Bild wird durch den auf dem Lande spielenden Roman „Ein Sommer“ (1910) ergänzt. Trotz der damaligen Reaktion, nach den Mißerfolgen von 1905, schließt hier Górjkij mit dem Ausruf: „Meinen Festglückwunsch, großes russisches Volk! Meinen Glückwunsch zum bevorstehenden Sonntag, du mein liebes Volk!“ Als dieser „Sonntag“, d. h. die soziale Revolution von 1917, kam, nahm Górjkij in der ersten Zeit aufs innigste an den Ereignissen teil und ging auf sie in publizistischen Artikeln ein. Aber er hatte mit der Revolution schwer zu rechten. Vielleicht hat deshalb die Oktoberrevolution bei Górjkij keinen genügenden künstlerischen Ausdruck gefunden. Schon früher hatte das provinzielle, „Okúrowsche“ Rußland („Chronik der Stadt Okúrow“ 1909—1911), d. h. jenes soziale Milieu, das vor die Notwendigkeit gestellt worden war, sich nach revolutionären Grundsätzen an dem Aufbau des neuen Lebens zu beteiligen, seine Aufmerksamkeit an sich gefesselt („Das Werk der Artamónows“, „Klim Samgín“). Górjkij will damit gewissermaßen das Verwickelte dieses Prozesses unterstreichen, ähnlich wie andere Schriftsteller der Gruppe, die oben unter Vorbehalt dem „Sowetistischen Naródniktum“ zugerechnet wurde. Als Górjkij 1928 Sowétrußland seinen Besuch abstattete, wobei dem beliebten Schriftsteller ein feierlicher Empfang bereitet wurde, war er erstaunt über die Erfolge der revolutionären Aufbauarbeit, plante die Herausgabe einer Zeitschrift „Unsere Errungenschaften“ und wird, wie alle hoffen, ein großes künstlerisches Werk über das Rußland der sozialen Umwälzung und der Kulturrevolution schreiben. Górjkij selber stellt sich die Revolution im unzertrennlichen Zusammenhang mit dem Kulturproblem vor. Das Leben als ein revolutionäres und kulturelles Problem auffassend, sieht Górjkij auch noch eine dritte, fernerliegende Lebenssphäre. Er schätzt die Wissenschaft, weil sie „unser Denken beflügelt, es bis zu den Grenzen der Weltgeheimnisse, bis zur Enträtselung der Tragik unseres Seins emporhebt“. Schon in seinen frühesten Werken spürt man sein philosophisches Nachdenken. Die Frage nach dem Sinn des Lebens quält auch später seine Helden; manchmal (z. B. in den „Bekenntnissen“, 1908) bildet sie den Hauptinhalt des Werkes. Gewöhnlich wird die Frage nicht metaphysisch, sondern realistisch, unter dem Gesichtswinkel der sozialen Ideale, gelöst. Dieser umfassende Charakter seines Denkens, diese philosophische Einstellung steigert wesentlich den Wert seines Schaffens. Górjkij weiß das Leben in seiner ganzen Fülle und Inhaltstiefe künstlerisch zu schildern.

Sein Einfluß erstreckt sich auf die weitesten Schriftstellerkreise, die sich entweder um ihn gruppieren (wie die Mitarbeiter der Sammelbände „Znánije“, 1904—1913) oder bei ihm Rat suchen, wie die Schriftsteller aus dem „Volke“.

Wie Górjkij hat auch Alexander Serafimówitsch (Popów, geb. 1863) seine literarische Tätigkeit schon vor der Revolution begonnen. Er fing in der zweiten Hälfte der achtziger Jahre zu schreiben an, als er noch in Mezénj lebte, wohin er 1887 wegen Beteiligung an den Terroristenunruhen zusammen mit Lénins Bruder Alexander Iljítsch Uljánow verbannt wurde. Serafimówitsch wurde 1917 durch seine Werke (u. a. durch den Roman „Stadt und Steppen“, 1905, hauptsächlich aber durch seine Geschichten und Erzählungen) bekannt. Das Leben des werktätigen Volkes, hauptsächlich der Arbeiter, und der revolutionäre Kampf bildeten schon in der ersten Periode den Hauptgegenstand seines Schaffens. Ganz besonders aber tat sich Serafimówitsch in den Revolutionsjahren hervor. Er trat in die kommunistische Partei ein und entfaltete hier eine rege literarische Tätigkeit. Er schrieb viele Arbeiten im Agitationsstil. Doch plant er





161. Umschlagtitel von Demján Bédnyjs. „Fehlerloses Neues Testament des Evangelisten Demján".

auch einen großen Zyklus „Kampf". Bisher ist der erste Teil, der vortreffliche Roman „Der eiserne Strom" (1924) erschienen. Sein Thema ist der Bürgerkrieg in Südrußland. Der Verfasser schildert die Bewegung in grellen Farben und zeigt die Kompliziertheit der revolutionären Massen auf. Da Serafimówitsch das Parteiprogramm voll anerkannte, wurde er vorbehaltlos in die Reihen der proletarischen Schriftsteller aufgenommen.

Noch nie hat das künstlerische Wort in Rußland eine so aktive Rolle gespielt wie in der Periode der Revolution. Propaganda und Agitation wurden zur besonderen Kunstgattung. Ein hervorragender Meister des Agitationsstils ist der Dichter Demján Bédnyj (Jefím Alexéjewitsch Pridwórow, geb. 1883).

Als Demján Bédnyj 1909 seine erste Schrift erscheinen ließ, gehörte er den Links-Naródniki (P. Mélj-schin-Jakubówitsch) an. Seit 1911 arbeitete er bereits für die bolschewistische Presse, und in den Revolutionsjahren wurde er nach Sosnówskijs Ausdruck zum „Sänger-Tambour", zum Tyrtäus der Revolution. Die Satire ist Demján Bédnyjs Element. Fabel, satirisches Märchen, satirische Erzählung, Gedicht-Feuilleton, Pamphlet und Epigramm sind seine Gattungen. Er hat den agitatorischen Volksstil der Satire geschaffen, der zum Teil in den russischen Klassikern, besonders in jenen Satirikern, die sich an die breiten Massen wandten, seine Wurzel hat. Voll Ehrfurcht vor Púschkins „gütigem, frischen Genie", nahm er sich dessen Satiren (das Märchen vom Popen und Baldá, die „Gawriliade", die Epigramme) zum Muster. Krylóws Fabeln waren sein zweites Vorbild; denn Demján Bédnyj erkannte den volksagitatorischen Wert dieser Gattung, erweckte sie zu neuem Leben und wurde selbst zum bedeutenden Fabeldichter. Ferner nutzte er virtuos das Gedicht-Feuilleton, dessen Meister einstmals Nekrásow war, und das satirische Märchen Schtschedrins (z. B. das Märchen von der Karausche und dem Gründling) aus. Zweifellos kamen ihm auch andere Werke der gleichen Gattungen (Jerschóws Märchen „Konëk-Gorbunók", A. K. Tolstójs satirische Werke, wie etwa „Rußlands Geschichte von Gostomýsl an" und „Fedóruschka") zu statten. Demján Bédnyj hat diese „kleinen" Gattungen zu hoher Vollkommenheit gebracht, er verblüfft den Leser durch die originelle Wahl seiner Themen, durch kompositionelle Effekte und witzigen Wortschatz. Sein Hauptlehrmeister ist jedoch das „Volk" selbst mit seinen Liedern, Märchen, Sprichwörtern, Schnaderhüpfln usw. Auch hier rückt für ihn an erste Stelle alles das, worin der scharfe Stachel der Satire und des Spottes spürbar ist. Auch die „gesunde Schönheit" der Volkssprache liegt ihm. Um den Eindruck zu verstärken, greift er, wo dies nötig, zur Vulgarisierung der Sprache und zu schreiender Plakatmäßigkeit: es ergibt sich daraus der „agitatorische Bastdruck".

Mit den erwähnten Zügen des Stils steht in vollem Einklang Demján Bédnyjs Thematik. Er kann mit Recht sagen, daß er stets mit der Volksarmee gleichen Schritt hielt, „mit ihr Kampf, Schicksal, Trauer, Freude, Leid und Unrast teilte". Der Kampf auf dem internationalen Schauplatz mit seinen einzelnen diplomatischen Episoden, der Bürgerkrieg mit allen seinen Peripetien, der Klassenkampf im Lande zur Zeit der „NEP" (der „Neuen wirtschaftlichen Politik"), der Kampf mit der Kirche und die Befürwortung des Atheismus sind Demján Bédnyjs Hauptthemen. Er dient dem „laufenden Tag", wenn er bestrebt ist, das revolutionäre Bewußtsein zu festigen und zu organisieren.

Das Aufblühen der proletarischen Poesie ist die typischste Erscheinung der vierten Periode. Wir beobachten sie in verschiedenen Formen und Phasen. Es gelangte einmal neben

der dörflichen Folklore die städtische, die Fabrik-, die Arbeiterfolklore in Gestalt mündlich überlieferter Dichtung, gewöhnlich als „Tschastúschka" zu kräftiger Entwicklung. Es entstehen zweitens bis zur Revolution von 1917 in großer Zahl Dichter aus dem Arbeiterstand.

Viele Werke blieben ungedruckt und wurden in anonymen Abschriften verbreitet. So geißelte in der zweiten Hälfte der neunziger Jahre in einem dieser Gedichte ein unbekannter Textilarbeiter den Popen, den Kaufmann und den weißen Zaren, weil sie den Arbeitern ihr Geld stehlen und Arbeiterblut trinken. In den Arbeiterzeitungen wurden in der Zeit von 1905—1913 viele Gedichte von Autodidakten gedruckt. Unter den Súrikowtzy und den Schriftstellern, die in dieser oder jener Hinsicht zu ihnen gehörten, befanden sich auch Arbeiterdichter. Einige von ihnen machten sich einen literarischen Namen, z. B. F. S. Schkulёw (Dichter und Belletrist, Verfasser der Gedichte aus den achtziger Jahren „Der Proletarier", „Die Bergleute", „Der Steinmetz" usw.), G. E. Netschájew (Glasbläser), F. Gawrílow, S. Lukaschín, M. Podlésnyj, Alexéj Gmýrow, M. Sáwin, F. Postupájew, Rádin (Verfasser des Liedes „Mutig, Genossen, im Gleichschritt"), Jewgénij Tarásow u. a. In den Jahren 1913—1914 erschien der Sammelband „Unsere Lieder" (in zwei Lieferungen). Darin standen u. a. die Gedichte W. Alexandrówskijs, der später einen wichtigen Platz unter den proletarischen Dichtern einnahm. Es gibt noch einige solche Sammelbände. Das Klassenbewußtsein der Arbeiterdichter befand sich vor der Revolution von 1917 noch in embryonalem Zustand; oft wird noch die Tonart der Naródniki angeschlagen, oder es erklingen allgemeine Klagen über die Fabrikknechtschaft. Das ist noch schlechthin Arbeiterdichtung, noch keine proletarische Poesie. Eine neue Etappe begann mit dem „Ersten Sammelband proletarischer Schriftsteller", 1914, mit einem Vorwort von Maxím Górjkij, der überhaupt die Schriftsteller aus dem „Volke" förderte und lenkte. Górjkij war der festen Überzeugung, „daß das Proletariat seine eigene künstlerische Literatur schaffen würde". Die Geschichte hat diese Hoffnungen gerechtfertigt.

Es hat weiter die Oktoberrevolution durch Errichtung der Arbeiterdiktatur neue Bedingungen für das Wachstum der eigentlichen proletarischen Poesie geschaffen. Obwohl einige, darunter L. D. Trótzkij und A. K. Worónskij, die Möglichkeit bestritten, eine rein proletarische Kultur zu schaffen, stellte das Proletariat als führende Klasse an das Kulturleben seine Forderungen. Es entstanden überall die sog. „Proletkulte", d. h. Bildungsinstitutionen, die auf dem Gebiete der Literatur und Kunst eine proletarische Kultur ausarbeiten wollten. Diesen Proletkulten wurden literarische Werkstätten angegliedert, die den jungen proletarischen Schriftsteller vorbilden sollen. Da erhob sich die Frage, wie man sich zu dem literarischen Erbe der Vorrevolution zu verhalten habe. Es fehlte nicht an extremen Lösungen, die den vollständigen Verzicht vorschlugen, aber es siegte der kulturell-evolutionäre Standpunkt. Die „Klassiker" wurden unter Voraussetzung ihrer kritischen Verwertung als nützlich anerkannt. Aber es mußte auch zu der modernen Literatur, zu den Symbolisten und Futuristen, die auf die proletarischen Dichter großen Einfluß ausübten, Stellung genommen werden. Von den klassischen Dichtern erlangte jetzt Púschkin vorherrschende Bedeutung, besonders in den letzten Jahren. Bedeutsam wurde die Frage nach den selbständigen Wegen des proletarischen Schaffens, nach der Ausbildung eines eigenen Stils. Diese Aufgabe ist noch nicht gelöst. Aber es sind bereits einige, zudem sehr wichtige Stationen zurückgelegt.

Die erste Etappe entspricht jenen Revolutionsjahren, in denen die proletarischen Schriftsteller sich in der Vereinigung „Kúznitza" („Die Schmiede", seit 1920) gruppierten und an der Spitze dieser Bewegung die talentierten Dichter Mich. Gerásimow, Wl. Kirillow, Was. Alexandrówskij, A. Dorogójtschenko, W. Kázin, Maschírow-Samobýtnik, S. Obradówitsch, N. Poletájew, Gr. Sánnikow, Iw. Filiptschenko usw. standen. Das war eine Periode erhabener Lyrik, die das Pathos und das Heldentum der ersten Revolutionsjahre widerspiegelte. Es entstanden begeisterte Hymnen (Oden) zu Ehren der Stadt, der Fabrik und des Arbeiters als der treibenden Kräfte der großen Revolution. Urbanismus, Industrialismus, Kollektivismus, Kommunismus sind die gebräuchlichen Ideen. Bei manchem Dichter steigerte sich das Pathos zur „kosmischen Liebe", zur „kosmischen Ewigkeit" und hüllte sich in kosmische Bilder. Als die Revolution den Weg zum Aufbau einschlug, als die NEP proklamiert wurde und der Revolutionsalltag anbrach, empfanden die Dichter der „Schmiede" eine gewisse Enttäuschung, ein Nachlassen ihrer Stimmung. Sie versuchten





162. Illustration zu A. W. Lunatschárskijs Drama „Faust und die Stadt" von Tschechónin.

von der reinen Lyrik zu revolutionären Gedichten überzugehen, um in erhaben-epischem Ton von der heldenhaften Zeit zu berichten und sie in plastischen Führerbildnissen zu manifestieren. Die Gegenwart bot bereits nicht mehr die Anreize von früher. Damals erhoben andere proletarische Dichtergruppen, die den Atem der Revolution auch in den alltäglichen Tatsachen des Lebens spürten, ihre Stimmen. Proletarische Dichter gründeten Ende 1922 die „Oktobergruppe" und gaben seit Juni 1924 die Zeitschrift „Oktober" heraus. Mit dieser Gruppe verbündete sich die „Junge Garde" der kommunistischen Jugend, deren Zeitschrift 1922 zuerst erschien. Unter den Dichtern des „Oktober" und der „Jungen Garde" taten sich hervor: Bezyménskij, Žárow, Moltschánow, Iw. Dorónin, Jósif Utkin, Mich. Golódnyj, usw. Gegenstand ihres Schaffens ist einerseits der revolutionäre Aufbau und das neue Leben, andererseits das Problem der Persönlichkeit mit der komplizierten Skala ihres Erlebens. „Genug des Himmels und der ewigen Weisheit! Gebt Erde uns und lebende Menschen", und weiter: „nur wer hinter jeder Kleinigkeit der Revolution die Weltrevolution zu finden weiß, geht mit uns den gleichen Weg" (Bezyménskij). Dann aber spürte man, daß sich der Mensch doch nicht mehr mit den allgemeinen Formeln des Lebens begnügt, sondern eine Antwort auf seine intimen Bedürfnisse sucht; u. a. fühlt er sich stark durch die Probleme der Ethik, der Liebe und des Sexus beunruhigt. Daher bei einigen Dichtern die zarten Noten und elegischen Töne.

Trotz weltanschaulicher Einheit und obgleich im Grunde ein jeder Bezyménskijs Worte wiederholen könnte: „Vor allem bin ich Parteimitglied, erst dann Dichter" (man erinnere sich an die Aussprüche von Ryléjew und Nekrásow über den dichtenden Staatsbürger), zerfallen die proletarischen Dichter in Gruppen, die sich vielfach voneinander unterscheiden. Immer mehr machen sich Individualitäten bemerkbar: die Dichter der „Schmiede" kannten nur das „Wir", die „Junge Garde" indes spricht auch dem „Ich" seine Rechte zu. In der proletarischen Dichtergruppe gibt es unbestritten viele Talente, aber wertvoll ist sie vor allem als Massenerscheinung, die das kulturelle Wachstum der Arbeiterklasse bekundet.

Die relative Reife der jungen Poesie findet auch im gesteigerten Interesse für die Form ihren Ausdruck. Die proletarischen Dichter verblüfften von Anfang an durch die hohe Auffassung, die sie von ihren schöpferischen Aufgaben hatten. In den öffentlichen Abendveranstaltungen, bei denen sie neben Vertretern anderer Dichterschulen (den Futuristen, Imaginisten bis zu den „Nitschewóken" einschließlich) auftraten, stachen sie durch ihren inneren Ernst und ihre aufrichtige Gesinnung hervor. Von Anfang an erlernten sie gründlich ihr literarisches Handwerk in den verschiedenen literarischen Werkstätten und Zirkeln. Von Zeit zu Zeit wurde auch die Losung vom Primat des Inhalts ausgegeben: wichtig sei, was gesagt, nicht aber wie es gesagt werde. Aber jetzt verkündigt man mit neuer Kraft die Forderung, daß die Qualität der literarischen Produktion gehoben werden müsse. In den Zeitschriften werden theoretische, zuweilen sehr leidenschaftliche Gespräche geführt. Man ist mit allem Eifer am Werk. Zweifellos bilden sich in der proletarischen Poesie bereits Züge

eines eigenen Stils heraus. Die proletarische Poesie wird schnell mannbar.

Die Entwicklung der Belletristik verlief der Entwicklung der Poesie parallel, doch gewinnt ungefähr seit 1920 die Prosa das Übergewicht. Es läßt sich dieselbe Erscheinung wie schon vor hundert Jahren beobachten.



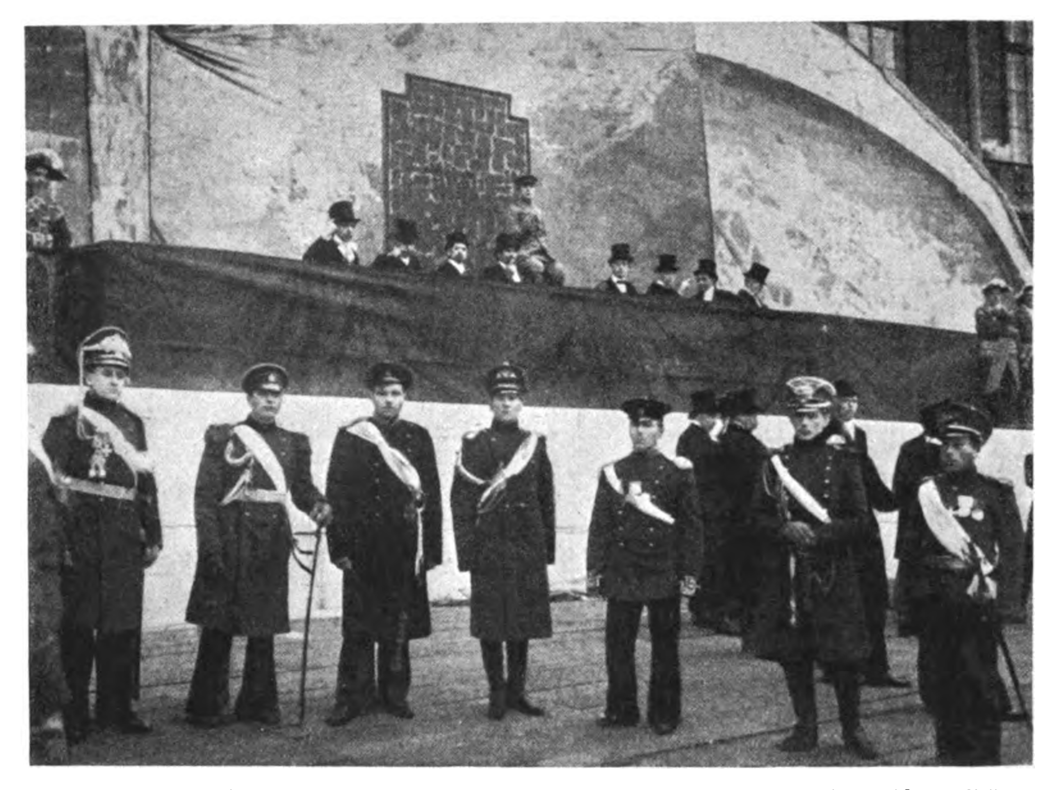
163. Umschlagzeichnung für die Revue „Die baltische Flotte" von Tschechonin.

Wie unter den Dichtern, so hat es auch unter den Belletristen in den der Revolution von 1917 vorausgehenden Jahren nicht wenig Alleinstehende gegeben, so den Schlosser N. Lázarew, der unter dem Pseudonym N. Tëmnyj schrieb. Er schilderte das Leben der Arbeiter und wurde stark von dem Naródnik N. N. Zlatowrátskij beeinflußt. Lázarew starb, bevor er noch seine Begabung endgültig offenbarte. Bei Schriftstellern dieses Typs kann man noch keine prägnante Weltanschauung finden. Das gleiche kann man auch von den Belletristen sagen, die den Súrikowtzy nahestehen. Einen anderen Eindruck machen die Belletristen der Arbeiterpresse (1912—1914). Große Talente finden sich auch unter ihnen nicht und ihre Namen sind daher größtenteils schon vergessen. Aber ihre Zahl ist nicht gering, und wichtig ist der Massencharakter ihres Schaffens, sozusagen ihr kollektives Schaffen, das das Fabrikleben zu schildern versucht. Der Glaube an eine bessere Zukunft und die Hoffnung auf die Solidarität der Arbeitermassen klingen deutlich aus ihren Schriften heraus. Nachfolger dieser Belletristen sind dann die Arbeiter- und Dorfkorrespondenten („Rabkóry" und „Seljkóry").

Aus der Masse der Schriftsteller sonderten sich allmählich bedeutende Individualitäten ab. Die Revolution hat Klassenbewußtsein geweckt, hat zu ihrem Zusammenschluß geführt und ihnen verlockende Aussichten eröffnet. Als breiter Strom bewegt sich jetzt die Arbeiter- und Revolutionsbelletristik vorwärts, die die Literatur durch eine Reihe hervorragender Werke bereichert hat. In thematischer Hinsicht umfaßt ihr Schaffen breit und tief das revolutionäre Rußland.

Da gibt es eine ganze Skala von Stimmungen und ein buntes Farbenspektrum. So z. B. die autobiographischen Werke von P. K. Bessáljko („Kúzkas Kindheit", 1918; „Unbewußt", 1918; „Die Katastrophe", 1918; „Zum Leben", 1919), in denen er die ideologischen Irrfahrten eines klassenbewußten Arbeiters wahrheitsgetreu wiedergibt. Dies Bild wird durch den Roman von Al. Bíbik „Hinaus auf den breiten Weg" ergänzt. Episoden aus dem Bürgerkrieg schilderte lebendig, talentvoll und originell der früh verstorbene Belletrist D. A. Fúrmanow (die Romane „Tschapájew", 1923, und „Der Aufstand".) Frische Farben und ausdrucksvolle Symbole, teilweise im Geiste der „Mär von der Heerfahrt Ígors", fand A. G. Malýschkin für die Heldentaten der Roten Armee bei der Einnahme von Perekóp („Der Fall von Daír", 1923). Auch die Werke von F. W. Gladków („Das feurige Roß", 1923) und A. Fadéjew („Gegen den Strom", „Vernichtung"), die wiederum den Bürgerkrieg zum Thema haben, lenkten die Aufmerksamkeit auf sich. Die neuen Menschen und das neue Leben, den Kommunismus und den sozialistischen Aufbau schildern N. N. Ljaschkó, der Seemann A. S. Nówikow-Pribój, J. Libedínskij (die berühmt gewordene Erzählung „Eine Woche", 1923; „Die Kommissare" usw.), Tarásow-Rodiónow („Schokolade"), F. W. Gladków (der Roman „Zement", 1926), Al. Arósew und andere.

Mit den genannten Werken und Schriftstellern ist die proletarisch-revolutionäre Literatur nicht erschöpft. Viele Schriftsteller riefen eine umfangreiche kritische Literatur hervor und



164. Das Revolutionstheater vor dem Winterpalais in Leningrad. Die weiße Tribüne. Diese war durch eine Brücke mit der roten Tribüne verbunden. So standen sich alte und neue Zeit gegenüber. (Gregor-Fülüp-Müller, Das russ. Theater.)

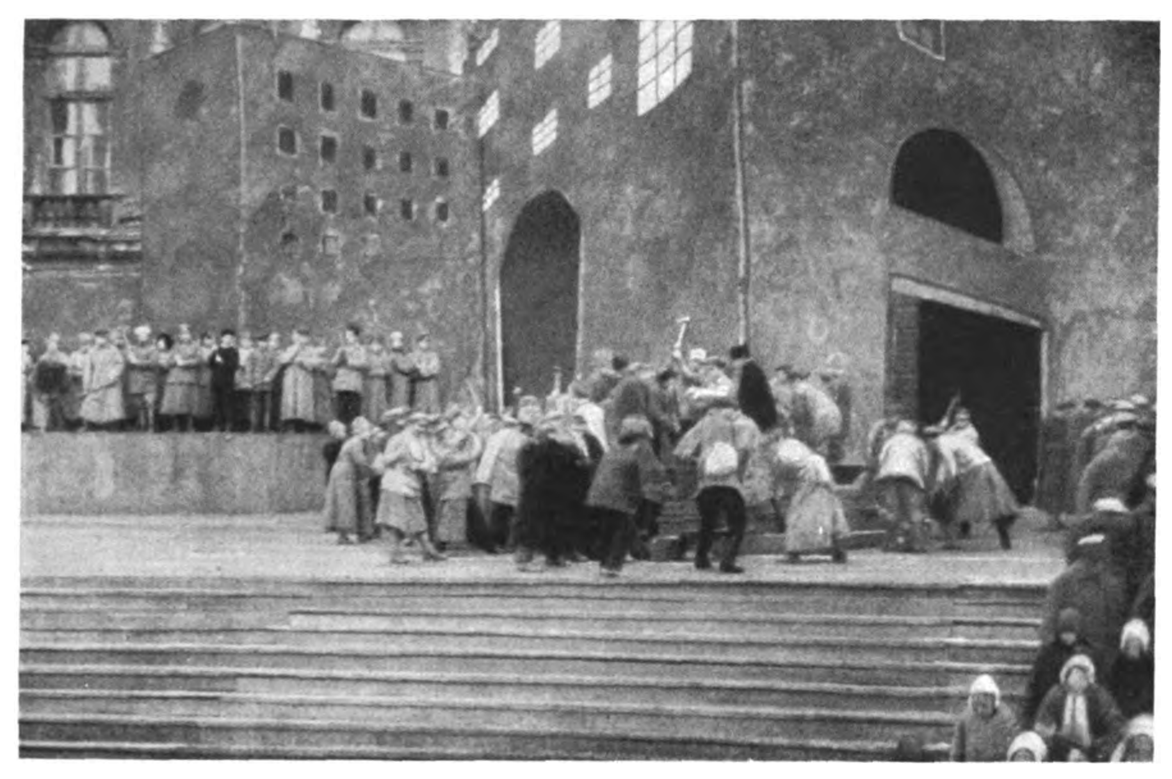
verdienen in der Tat vollkommen die ihnen zuteil gewordene Charakterisierung. Hinsichtlich der Form bietet die proletarische Prosa in nicht geringerem Maße als die proletarische Poesie Material für die Forschung. Auch hier sehen wir das gleiche Bemühen, einen eigenen Stil in der Richtung zum proletarischen Realismus herauszuarbeiten.

Von Interesse ist die Frage, wieweit die proletarischen und revolutionären Schriftsteller auch von der Arbeiterschaft gelesen werden. Eine erschöpfende Statistik hierüber besitzen wir zwar noch nicht. Aber einige Angaben hierüber gelangten bereits in die Presse. Die russischen Klassiker, Púschkin, Tolstój, Dostojéwskij, Turgénew, Gontscharów usw., erfreuen sich bei den Fabrikarbeitern ungeheurer Nachfrage. Von heutigen Schriftstellern wird nur Maxim Górjkij sehr viel gelesen, auch Autoren wie Gladków und Serafimówitsch bleiben nicht lange unbenützt in den Bibliotheken stehen. Gedichte sind unbeliebt: sie lesen sich zu schwer. Derartige Erscheinungen sind natürlich nur vorübergehend. Das Kulturniveau der Leser aus der Arbeiter- und Bauernschaft hebt sich schnell, und der Schriftsteller paßt sich seinerseits immer mehr und mehr diesem Milieu an, das ihn „sozial beauftragt". Leser und Schriftsteller werden einander verstehen. Die proletarische Literatur ist vorhanden, entfaltet sich und wird eine proletarische bleiben nicht nur ihrer Herkunft nach, sondern auch im Hinblick auf die Zusammensetzung ihrer Leserschaft.

Theater und Kino. Nicht nur die Literatur, sondern auch alle Kunstarten haben sich in den Dienst der Revolution gestellt. Dem von uns charakterisierten Gebiet stehen Theater und Kino am nächsten. Ihre soziale Funktion ist von höchster Bedeutung.

Schon lange vor der Revolution gab es ein Volkstheater, im besonderen ein Arbeitertheater, das gewöhnlich von der Intelligenz geleitet wurde. In der vierten Periode, speziell natürlich in den Revolutionsjahren, entstanden „selbsttätige" Theater der Arbeiter und teilweise solche der Bauern. Es wurden „revolutionäre" Theater neu gegründet und die alten, akademischen revolutioniert; denn das Leben stellte





165. Das Revolutionstheater in Leningrad. Die Entscheidungsschlacht. (Gregor-Fülöp-Müller, a. a. O.)

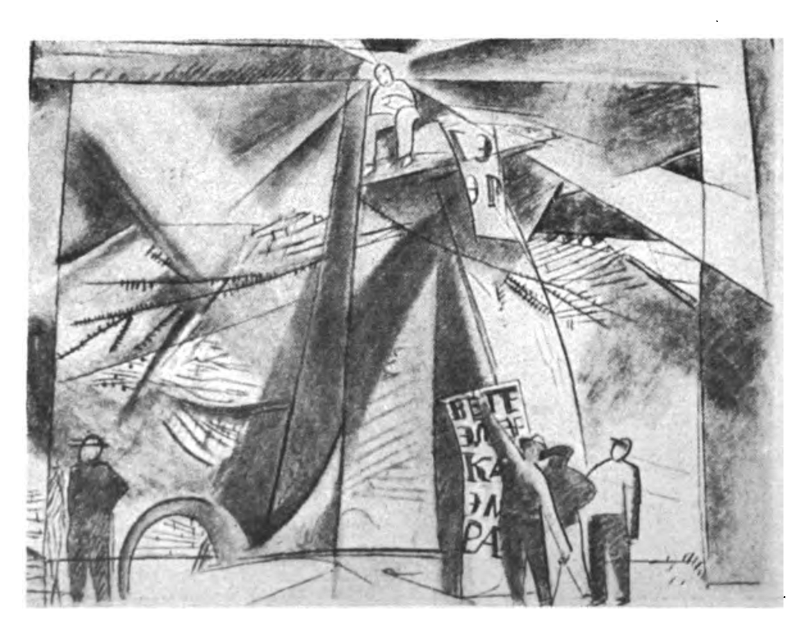
ans Theater die gebieterische Forderung, zu einer Waffe der Propaganda und Agitation zu werden, der Spielplan bekam ungeheure Bedeutung. Das frühere Repertoire (Klassiker, ausländische und russische, Genrestücke und psychologische, im besonderen Ostrówskij und Tschéchow) entsprach durchaus nicht mehr der Zeit. Man machte sich daran, neue, revolutionäre Stücke zu schreiben oder gar Romane zu dramatisieren. Die Belletristen versuchen überhaupt gern ihr Glück auf dramatischem Gebiet: Newérow, Bíbik, Bessáljko, Gladków und andere sind mit mehr oder weniger Erfolg als Dramatiker tätig. Es wurde die Gesellschaft der revolutionären Dramatiker gegründet. In ihren Reihen erblicken wir A. W. Lunatschárskij, Majakówskij und eine Gruppe junger Schriftsteller (Tschiźéwskij, Smólin, Kirschón, Bilj-Bjelotzerkówskij, Schapowálow, Oljéscha, Selwínskij, Bezyménskij usw.). Thema und ideologische Bearbeitung sind im allgemeinen die gleichen wie in der Belletristik. In der ersten Zeit wurden die Theaterstücke auf schroffe Kontraste, auf schematische Gegenüberstellung von Revolutionären und Gegenrevolutionären aufgebaut; Abstufungen fehlten; es herrschten schablonenhafte Gestalten und Situationen vor; die Dramatisierung war plakatmäßig, die Lösung revolutionär-optimistisch. Seit den letzten Jahren bemüht sich die Dramatik, parallel zur Poesie und Belletristik, sich in das sich umgestaltende Leben zu vertiefen.

Dem Kino wird außerordentliche Aufmerksamkeit zugewandt. An der Abfassung des Manuskripts beteiligen sich nicht selten angesehene Schriftsteller. Man kann deutlich beobachten, wie Geschmack und Methoden des Kinos ihre Rückwirkung auf die Komposition und den ganzen Stil der Belletristik und Dramatik ausüben, auch wenn sie nicht fürs Kino bestimmt sind.

X. ALLGEMEINE ZUSAMMENFASSUNG.

Das Bild der vierten Periode ist sehr bewegt und bunt. Das kulturelle und literarische Leben verlief unter dem Zeichen der Revolution. Das Jahr 1917 bildet die Grenzscheide zwischen den beiden Entwicklungsstadien. Jene Gesellschaftsgruppen, die, juristisch betrachtet,

im ersten Stadium noch die Herrschaft innehatten, befanden sich im Grunde genommen im Zustand der Agonie. Dies gilt besonders von der Adelsklasse. Die Bourgeoisie war eine relativ junge und noch starke Klasse; die Regierung selber neigte dazu, ihr Wachstum zu unterstützen. Aber ihre soziale Bedeutung beruhte auf der Entwicklung des Kapitalismus und auf der Industrialisierung. Dieser Vorgang wurde verlangsamt durch die wirtschaftliche Tatsache, daß Rußland ein vorherrschend bäuerliches und ackerbautreibendes Land blieb. Die Naródniki, die im Namen der Bauernschaft sprachen, haßten Kapitalismus und Bürgertum. Die Marxisten bewerteten dieselbe Erscheinung anders und forderten auf, „beim Kapitalismus in die Lehre zu gehen". Aber die Bedingungen der Fabrikproduktion schufen der Bourgeoisie in Gestalt der Arbeiterklasse einen unversöhnlichen Feind. Das russische Bürgertum hat weder im kulturellen Leben noch auf dem Gebiet der Literatur ihr letztes Wort zu sagen vermocht. Die Revolution von 1917 hat der Bourgeoisie und dem Adel als Klasse ein Ende gemacht. Die Schriftsteller dieser Kreise stehen entweder ganz abseits (Búnin, Zájtzew und Rémizow sind ausgewandert) oder paßten sich mehr oder weniger den neuen Bedürfnissen an (Rukawíschnikow, Nówikow, Alexéj Tolstój). Bedeutend leichter war die Lage für die anderen Gesellschaftsgruppen, deren Interessen nur wenig von der vorrevolutionären Lebensordnung abhingen und die sogar das adelig-bürgerliche Regiment bekämpften oder zum mindesten zu ihm in Opposition standen. So beschaffen war die Lage der deklassierten Intelligenz: ihr Schaffen im Stil des Symbolismus und Futurismus trägt den Stempel der bourgeois-städtischen Kultur, aber der Symbolist Brjúsow und der Futurist Majakówskij konnten, ohne sich selbst zu vergewaltigen, in die Reihen der revolutionären Schriftsteller eintreten. Während der Symbolismus, der Akmeismus und der Imaginismus als ausgesprochene Schulen ausstarben, nahmen der Futurismus und Konstruktivismus die revolutionäre Gedankenwelt in sich auf. Die demokratische Intelligenz der verschiedenen Schattierungen bewegte sich in den Bahnen der Revolution. Bis zum Jahre 1917 unterstützte sie im allgemeinen die revolutionäre Stimmung. Jede Gruppe und jeder Schriftsteller tat dies natürlich auf seine Weise (Tschéchow, Leoníd Andréjew, Korolénko, Weresájew). Ohne sich irgendwie zu bemühen, setzte Weresájew einfach während der Revolution die gerade Linie seiner Arbeit fort, und der Roman „In der Sackgasse" ist ein vollkommen organisches Ergebnis seines Schaffens. Es bedarf keiner weiteren Worte über die Schriftsteller aus dem „Volke", über die Bauern und Arbeiter: sie repräsentierten jene Klassen, welche die Revolution vorbereiteten und sie durchführten. Ihr Übergang in das neue Stadium war also ein denkbar



166. Dekorationsentwurf für eine Revolutionäre Bühne, von Tatlin.
(Gregor-Fülöp-Müller, a. a. O.)



167. Mayerhold-Theater, Theater der linken Front. Szen. Detail aus „Tarelkins Tod". (Gregor-Fülöp-Müller, a. a. O.)

natürlicher und kam in der Dialektik der klassenmäßigen Selbstbestimmung und in der bewußten Aneignung der revolutionären Weltanschauung zum Ausdruck. Das gleiche ist auch von den Súrikowtzy, von den Bauerndichtern und insbesondere von den Arbeiterdichtern zu sagen. Für die Bauerndichter war der Prozeß schwieriger: hiervon zeugen Kljújew und Jesénin. Die Arbeiterpoesie indes wurde ganz von selbst zur proletarischen. Die Revolution führte neue Kulturmächte auf den Schauplatz und spornte die Arbeiter- und Bauernmassen zum Schaffen an. Es entstand eine reichhaltige Literatur, die jedenfalls für die revolutionäre Periode die bezeichnendste ist: die Literatur der Bauernschriftsteller, der proletarischen und revolutionären Schriftsteller.

Graphisch stellt sich die Literatur der vierten Periode folgendermaßen dar:

Revolutionär-Proletarische Literatur.

Maxím Górjkij. A. S. Serafimówitsch. — Demján Bédnyj. — Arbeiter-Folklore. — Arbeiter- und proletarische Poesie. — Arbeiter- und Revolutionsbelletristik.

Das Revolutionsdrama.

Bauernliteratur.

Mündlich überlieferte Poesie.

Belletristische Genreschriftsteller (S. Semjënow, Klytschków, Demídow, Woljnów, Newérow, Podjátschew, Kasátkin).

Dichter: Kljújew, Jesénin, Klytschków, Oréschin, Radímow und andere.

Kleinbürgerliche Volksliteratur.

Rebellen (Siwatschjëw, Pímen Kárpow und Nadéžda Sanžárj).

Súrikowtzy.

Literatur der demokratischen Intelligenz.

A. P. Tschéchow. — L. N. Andréjew. — A. I. Értel. — W. G. Korolénko. — D. N. Mámin-Sibirják. — P. D. Boborýkin. — W. W. Weresájew.

„Sowetistisches Naródniktum."

Provinzschriftsteller (Grebenschtschików, Nizowój, Schischków, Tschapýgin, Stepnój).

Die urbanistische Poesie (Fófanow, Pasternák).

Literatur der deklassierten Intelligenz.

Symbolismus. — Akmeismus. — Futurismus. — Imaginismus. — Konstruktivismus. Die Serapionsbrüder.

Literatur der Bourgeoisie.

S. A. Najdënow. — I. S. Rukawischnikow. — A. M. Rémizow.

Adelsliteratur.

A. I. Sumbátow-Júžin. — I. A. Búnin. — B. K. Zájtzew. — I. A. Nówikow. — A. N. Tolstój.

Zwischen den einzelnen Literaturschichten bestand wie immer eine Wechselwirkung, woraus dem ganzen literarischen Lebensprozeß eine gewisse Geschlossenheit erwuchs.

Im vorrevolutionären Stadium entstand neben dem künstlerischen Realismus, der seine Herkunft auf die Púschkin-Periode zurückführte und seinen Gipfel in Leo Tolstój erreichte, der Symbolismus, der im Namen der Kunst einen scharfen Kampf gegen den Realismus begann. Der Realismus ist aber nicht zugrundegegangen: er blieb das Grundelement für viele hervorragende Schriftsteller der Vorrevolution. Aber der Einfluß des Symbolismus machte sich weit über die Grenzen der Schule bemerkbar, — bei den Schriftstellern sowohl der adeligen als auch der demokratischen und der Bauerngruppe. Wie einstmals der Romantismus, hat auch der Symbolismus die Poetik erneuert und vertieft. Dadurch hat er auch den Realismus, soweit sich dieser seiner Einwirkung fügte, sehr verfeinert (Tschéchow, L. Andréjew, Zájtzew usw.). Rings um den Symbolismus konzentrierte sich der literarische Meinungskampf. In den Revolutionsjahren wirkte sich die gegenseitige Beeinflussung anders aus. Während vorher die Aufmerksamkeit auf die künstlerische Form als solche gerichtet war, wird jetzt das Hauptgewicht auf den dichterischen Inhalt gelegt, der die komplizierte Gedankenwelt der Revolution zum Ausdruck bringen soll. Theoretisch nahm man an, daß der neue Inhalt auch einer neuen Form bedürfe und daß die für die Revolutionszeit typischsten literarischen Schulen sich einen eigenen Stil schaffen würden. In dieser Richtung geht auch die Entwicklung. Aber so etwas läßt sich nicht revolutionär dekretieren. Der Prozeß vollzieht sich langsamer als wünschenswert. Vor allem verlangte das Entwicklungsprinzip sein Recht, obschon das ganze Leben revolutionären Charakter angenommen hatte und sich stürmisch fortbewegte. An ihrem eigenen Werke schaffend, vermochten die Arbeiter- und Bauernschriftsteller sich nicht dem Einfluß der Überlieferung zu entziehen, weder in der Vorrevolution, noch in den Revolutionsjahren selbst. Einige von ihnen wurden vom Symbolismus stark beeinflußt, weshalb sie nicht selten von der proletarischen Kritik und von Dichtern wie Demján Bédnyj gescholten wurden. Lehnte man die Klassiker, mit Púschkin an der Spitze, eine Zeitlang scharf ab, so werden sie jetzt als literarische Lehrmeister anerkannt und der Realismus gilt als der Stil, der den künstlerischen Bestrebungen der Arbeiter- und Bauerndichter am meisten entspricht. Auf einzelne Belletristen hat Leo Tolstój oder Dostojéwskij eingewirkt. Die mündlich überlieferte Poesie führt in ihren traditionellen Formen ein frisches Dasein in der ländlichen und städtischen Folklore und durchdringt die Gedichte und die Prosa der Bauern- und Arbeiterschriftsteller, im besonderen die Demján Bédnyjs. Darüber hinaus kam auch das dichterische Altertum („Mär von der Heerfahrt Ígors") durch ihre Bilder und ihr sprachliches Kolorit den Revolutionsschriftstellern zustatten (z. B. dem Verfasser des „Fall von Daír", Malýschkin, während Geórgij Schtorm sogar eine „Heroische Mär vom Feldzug des Fürsten von Nówgorod-Séwerskij, Ígor Swjatosláwitsch, gegen die Pólowtzer" („Krásnaja Nowj", 1926, 3. Heft) schrieb. Das alles zeugt von der Tiefe der künstlerischen Bestrebungen bei den bäuerlichen, proletarischen und revolutionären Schriftstellern. Es lassen sich ganz bestimmte Errungenschaften auf dem Gebiete des Verses (freier Vers), der Prosa (rhythmische Prosa), des Wortschatzes, der Komposition usw. feststellen. Die revolutionäre Periode kennzeichnet sich durch intensive Arbeit auch auf dem Gebiete des theoretischen Denkens. Nicht umsonst entwickelt sich gewaltig die russische Literaturkunde in allen ihren Zweigen (Poetik, literarische Kritik, literarhistorische Methodologie). Der Kampf der literarischen Richtungen ist in vollem Gange, und zwar bekämpfen sich auch jene literarischen Schulen, die auf dem gleichen Standpunkt stehen. Es kommt zu Spaltungen innerhalb der Schulen, z. B. innerhalb der proletarischen Vereinigungen. Es sondern sich immer wieder neue Gruppierungen ab. Die Ideologen, deren Organ die Zeitschrift „Na postú" („Auf dem Posten") war, bemühten sich, die anderen Schriftsteller, sogar die proletarischen („Die Schmiede") ihrer Hegemonie zu unterwerfen und legten ein ganz unversöhnliches Verhalten zu den sog. „Popútschiki" an den Tag. In den literarischen Streit mischte sich die kommunistische Partei ein, die überhaupt nicht auf das Recht verzichtet, das literarische Leben zu regulieren und ihm wie

allen anderen Formen des Volkslebens eine planmäßige Organisation zu verleihen. Im Juli 1925 wurde eine Entschließung der Partei in bezug auf die schöne Literatur ausgearbeitet und veröffentlicht. Hier lesen wir u. a. folgende Sätze: „Während das Proletariat schon jetzt sichere Kriterien des gesellschaftlich-politischen Inhaltes jedes beliebigen literarischen Werkes in Händen hat, hat es noch keine ebenso bestimmten Antworten auf alle Fragen der künstlerischen Form. . . . Es besteht noch keine Vorherrschaft der proletarischen Schriftsteller, und die Partei muß diesen Schriftstellern helfen, sich das geschichtliche Recht auf diese Vorherrschaft zu erarbeiten. Die Bauernschriftsteller müssen freundschaftlich begrüßt und unbedingt von uns unterstützt werden. Unsere Aufgabe besteht darin, ihre wachsenden Reihen auf das Gleis der proletarischen Anschauungswelt zu leiten, wobei jedoch keineswegs aus ihrem Schaffen die bäuerlichen literarisch-künstlerischen Bilder auszumerzen sind, da gerade sie die notwendige Voraussetzung für ihren Einfluß auf die Bauernschaft bieten. Hinsichtlich der ‚Popútschiki' . . . muß als allgemeine Direktive hier die des taktischen und schonenden Verhaltens zu ihnen Anwendung finden, d. h. einer solchen Behandlung, die alle Bedingungen für ihren möglichst schnellen Übergang zum Kommunismus sichert. Wenn auch die Partei unfehlbar den Wert des gesellschaftlich-klassenmäßigen Inhalts in den literarischen Strömungen erkennt, so kann sie sich doch als Partei keineswegs auf irgendeine literarische Richtung festlegen. . . . Darum muß die Partei für eine freie Konkurrenz eintreten." Dieser Parteibeschluß diente allen führenden Organen und der literarischen Kritik als Richtlinie; auch die „Napostówtzy" (Zeitschrift „Na postú") milderten ihren unversöhnlichen Standpunkt. Auf Grund der angeführten Resolution wurde die „Föderation der Sowjétschriftsteller" gegründet. Aber auch nach dem Jahre 1925 trat selbstverständlich kein vollständiger Friede ein. Man hatte ihn auch nicht erwartet. Von Zeit zu Zeit kommt es zu plötzlichen Rückfällen in die frühere unduldsame Gesinnung. Im allgemeinen aber verläuft der literarische Kampf in den ihm eigenen Formen und erlaubten Grenzen. Den Kämpfenden schwebt das Ideal einer neuen Literatur uud eines neuen Stils vor.

Wenn wir uns unserer soziologisch-synthetischen Übersicht der literarischen Stile innerhalb der ganzen historischen Entwicklung erinnern, so können wir eine große Gesetzmäßigkeit feststellen.

In der Geschichte vollzieht sich ein Klassenkampf aus wirtschaftlichen Gründen, der seinerseits wieder den Verlauf des Kulturlebens bedingt. Wir unterschieden drei Kulturepochen, und zwar wies in jeder Epoche das kulturelle und literarische Leben die Koexistenz mehrerer Reihen auf. In meiner Übersicht untersuchte ich nicht nur die Gipfel, sondern auch alle sozialen Schichten, die sich am Prozeß des kulturellen und literarischen Lebens beteiligten. Dies ermöglichte, jede einzelne Periode wahrheitsgetreuer darzustellen, die Entwicklung als Ganzes genauer zu charakterisieren und die geschichtliche Bedeutung seines letzten, revolutionären Stadiums besser zu verstehen. Die charakteristische Tendenz des ganzen historischen Prozesses besteht im Erstarken der demokratischen Grundsätze. Die Kultur geht von der aristokratischen Phase zur bourgeoisen, demokratischen und eigentlich volkhaften über. Die Kultur des Bojarentums und dann die des Adels machen allmählich der demokratischen Kultur Platz, die langsam, aber unausweichlich von der Periode des Altertums an heranreift, bis schließlich die Revolution die Vorherrschaft der proletarischen Kultur errichtete. Einige Kulturprinzipien sind vollständig abgestorben. Andere kämpfen noch um ihr Dasein. So kämpft noch das Christentum mit dem Sozialismus, der Idealismus mit dem Materialismus. An Stelle der bürgerlichen Kultur europäischen Typs entsteht die sozialistische Kultur, wie sie von den Theoretikern des Proletariats aufgefaßt wird. Die Zukunft erscheint erst andeutungsweise umrissen. Die Kultursynthese steht noch bevor. Vorläufig leben wir in einem „Übergangsstadium". Ähnlich verhält es sich auch mit der literarischen Entwicklung. Einige Erscheinungen haben die Grenze ihrer Periode nicht überschritten. Andere erlebten in den nachfolgenden Perioden irgendwie eine Wiedergeburt. Der Irrealismus der Romantik ersteht im Irrealismus der Symbolisten aufs neue. In der revolutionären Periode wird der Irrealismus als mit der herrschenden Weltanschauung unvereinbar abgelehnt, indes umgekehrt der Realis-





Lénin, Skizze von L. Pasternák.
(Bialik and Osborn, a. a. O.)

mus zu neuem Leben erwacht. Die realen Elemente der Literatur erwiesen sich als voll lebensfähig. Das altrussische Schrifttum — hauptsächlich erzählender Art — bewahrte bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts eine lebendige Bedeutung für bestimmte Gesellschaftsschichten und wurde dann als Material von den Schriftstellern der oberen Schichten verwandt (durch Púschkin, Tolstój, Lesków, Rémizow) und in unserer Zeit z. B. durch Jesénin und Malýschkin. Die Adelsliteratur schuf so beträchtliche künstlerische Werte, daß sie ihre Kraft auch in der Gegenwart nicht verlor. In dieser Hinsicht ist sie sogar den Werken der demokratischen Schriftsteller der dritten Periode überlegen. Die mündlich überlieferte Dichtung kann sich ihrer Langlebigkeit wohl rühmen: ist sie doch vom tiefen Altertum bis in die Gegenwart erhalten geblieben und hat mehr als einmal eine aktuelle Rolle im Schaffen der verschiedenen Klassen, selbst den kulturellsten, gespielt. Sie war unentbehrlich jedesmal, wenn von einer Synthese der kulturellen Elemente die Rede war (wie in der Púschkin-Zeit) oder wenn eine demokratische Kultur begründet wurde. Was sich in den unteren Schichten des kulturellen und literarischen Lebens befand, wurde durch den Geschichtsverlauf emporgehoben und nahm schnell an Bedeutung zu.

Gegenwärtig befinden wir uns in einer Ära großen Suchens. Im Mittelpunkt der kulturellen Revolution steht die Frage, wie eine proletarische Kultur zu schaffen ist. In der Partei selbst besteht in dieser Frage keine vollständige Übereinstimmung. Ich denke, daß W. P. Polónskijs Ansicht („Abrisse der literarischen Bewegung der Revolutionsepoche", 1929) der Wahrheit der Lösung am nächsten kommt: „Eine wirkliche proletarische Kultur besteht nicht. Aber es sind schon Elemente dazu vorhanden. . . . Charakterisiert wird die Kultur der Übergangsepoche durch das Vorhandensein bürgerlicher, kleinbürgerlicher und proletarischer Elemente. Am Anfang der Oktoberrevolution herrschten noch die bürgerlichen vor und die proletarischen waren erst in Ansätzen vorhanden. In dem Maße, wie sich der Kulturaufbau vollzieht, zeigen die bürgerlichen und kleinbürgerlichen Elemente das Bestreben, sich zu verringern, die proletarischen zu wachsen . . . Die kulturelle Revolution ist aber noch nicht beendet, sondern beginnt erst. . . . So konnte die Kultur der Übergangsperiode selbst bei Vorherrschen der proletarischen Elemente noch nicht homogen sein, da erst in der kommunistischen Gesellschaft die Klassenunterschiede verschwinden." Offenbar wird das Leben alle diese „Bestandteile" zu verarbeiten und in sich aufzunehmen wissen und schließlich eine synthetische Kultur der Zukunft schaffen.

Die Literatur befindet sich selbstverständlich gleichfalls in einem Übergangsstadium, das von einem neuen großen Stil abgelöst werden wird, einem monumentalen Stil, der die ganze Erhabenheit der durchlebten Epoche und die ganze Fülle ihrer Ideale zum Ausdruck bringt. Dann wird auch der große synthetische Künstler kommen, wie seinerzeit Púschkin.

Von der Klassengesellschaft über die Diktatur des Proletariats zur klassenlosen, kommunistischen Gesellschaft; von der bourgeoisen Kultur über die proletarische zur sozialistischen; von den bourgeoisen Stilen über den Stil der revolutionären Literatur zum allgemeinen Volksstil oder volksumfassenden Stil — dies sind die Marksteine am geschichtlichen Weg des Landes, das jetzt eine Arbeiter- und Bauernrepublik ist, und dies seine besten Zukunftshoffnungen.

EINIGE RUSSISCHE WERKE ZUR WEITEREN ORIENTIERUNG.

Allgemeine biograpische resp. bibliographische Nachschlagewerke.

Literaturnaja Enciklopedija: hgb. Kommunistische Akademie M. 1929f. Bisher 2 Bde. — Russkij Biografičeskij Slovar': hgb. Russ. Hist. Ges. Pburg 1896ff. Bisher 25 Bde. — S. Vengerov: Kritiko-biografičeskij slovar' russkich pisatelej i učennych ot načala russkoj obrazovannosti do našich dnej. 6 Bde. Pburg 1897 ff. — Derselbe: Istočniki slovar'a russkich pisatelej. 4 Bde. Pburg 1910ff. — Vl. Lidin: Pisateli. Avtobiografii i portrety sovremennych russkich prozaikov M. 1926. — A. Mezière: Russkaja slovesnost' s XI po XIX st. vkl'učitel'no. Bibliografičeskij ukazatel' proizvedenij russkoj slovesnosti v sv'azi s istorijej literatury i kritikoj. I. 11.—18. Jahrh. Pburg 1899, II. 18.—19. Jahrh. Pburg 1902. — I. Vladislavlev: Russkije pisateli. Opyt bibliografičeskogo posobija po russkoj literature XIX—XX st. 4. Aufl. M. 1924. — E. Nikitina: Russkaja literatura ot simvolizma do našich dnej M. 1926. — Vitman, Pokrovskaja, Ettinger: Vosem' let russkoj chudožestvennoj literatury (1917—1925). Pburg 1926. — R. Mandelstamm: Raboče-krestjanskije pisateli. Bibliogr. ukazatel'. Pburg 1926. — B. Koźmin: Pisateli sovremennoj epochi Trudy Gos. Akademii Chud. Nauk, sociol. otd. I. M. 1928. — S. Minclov: Obzor zapisok, dnevnikov, vospominanij, pisem i putešestvij Lief. 1—5. Novgorod 1911f. — Karcov, Mazajev: Opyt slovar'a psevdonimov russkich pisatelej. Pburg 1891. — A. Mezière: Slovarnyj ukazatel'po knigovedeniju. Pburg 1924 (Žurnaly). — N. Lisovskij: Spisok ukazatelej k russkim periodičeskim izdanijam XVIII—XIX st. in Zs. Literaturnyj Vestnik 1903, Heft 2 (Ergänzungen von P. Dilektorskij, Piksanov, Al'bickij ib. Heft 7—8). — N. Vukotič: Materialy dl'a spiska ukazatelej russkoj periodičeskoj pečati. Pburg 1928.

Volksdichtung.

Bibliografičeskij ukazatal' literatury po narodnoj slovesnosti na russkom jazyke. Hgb. Komissija po narodn. slov. pri Etnograf. Otd. Obšč. L'ubitelej Jestestvoznanija, Antropologii i Etnografii. M. 1911—1913 (vgl. auch Dm. Zelenin: Die russische [ostslavische] volkskundliche Forschung in den Jahren 1914—1924. Zs. f. slav. Philologie I ff). — M. Speranskij: Russkaja ustnaja slovesnost'. M. 1917. — A. Loboda: Lekcii po narodnoj slovesnosti. Kiev 1910. — P. Vladimirov: Vvedenije v istoriju russkoj slovesnosti. Kiev 1896. — A. Pypin: Istorija russkoj etnografii I—IV. Pburg 1890ff. — Bylinen: B. Sokolov Byliny. Istoričeskij očerk. M. 1918. — Vs. Miller: Očerki russkoj narodnoj slovesnosti I—III. — M. 1897 ff. — M. Speranskij: Byliny I—II. M. 1918f. — Lieder: A. Sobolevskij: Velikorusskije narodnyje pesni. 7 Bde. Pburg 1895 ff. (Bibl.). — Materialy i issledovanija po izučeniju narodnoj pesni. Hgb. Jančuk. Pburg 1906ff. — Historische: S. Šambinago: Pesni vremeni car'a Ivana Groznogo Sergijev Posad 1914. — P. Lavrovskij: Kritičeskij obzor pesen Petrovskoj epochi. Pburg 1872. — Legenden: A. Veselovskij: Opyty po istorii razvitija christianskoj legendy. Zs. Žurnal Min. Narodn. Prosveščenija 1875 4—5; 1876 2—4; 1877 2—5. — A. Afanasjev: Narodnyje russkije legendy. 2. Aufl. Pburg 1914. — Geistliche Lieder: A. Veselovskij: Razyskanija v oblasti russkogo duchovnogo sticha. Pburg 1883. — V. Adrianova: Žitije Alekseja čeloveka Božija v drevne russkoj literature i narodnoj slovenosti. Pburg 1917. (Bibl.) — Märchen: N. Andrejev: Ukazatel' skazočnych s'užetov po sisteme Aarne. Pburg 1929. — Savčenko: Russkaja narodnaja skazka. Kiev 1914. — R. Volkov: Skazka. Odessa 1924. — A. Pypin: Očerk literaturnoj istorii starinnych povestej i skazok russkich. Pburg 1857. — Schnaderhüpfl: E. Jeleonskaja: Sbornik velikorusskich častušek. M. 1914. — Simakov: Sbornik russkich častušek Jaroslavl 1913.

Volksbuch.

N. Piksanov: Starorusskije povesti. M. 1923. — V. Sipovskij: Russkije povesti 17—18. vv. Pburg 1905. — A. Pypin: Očerk literaturnoj istorii starinnych povestej i skazok russkich. Pburg 1857. — A. Veselovskij: Iz istorii romana i povesti. Materialy i issledovanija in Sbornik 2-go otd. Akademii Nauk. Pburg 40 (1886), 44 (1888). — A. Pypin: Bibliografičeskij ukazatel' romanov in Sbornik Obščestva L'ubitelej Ross. Slovesnosti 1891. — A. Rovinskij: Russkije narodnyje kartinki 5 Bde. in Sbornik 2-go otd. Akademii Nauk XXIII ff. Pburg 1881 ff.

Literaturgeschichte.

M. Speranskij: Istorija drevnej russkoj literatury. Vvedenije. Kijevskij period. M. 1920, Moskovskij period. M. 1921. — V. Istrin: Očerk istorii drevnej russkoj literatury do moskovskogo perioda. Pburg 1922.

— P. Vladimirov: Drevn'aja russkaja literatura Kijevskogo perioda XI—XIII vv. Kiev 1900. — Petuchov: Russkaja literatura. Drevnij period. Srednije veka. Perechodnoje vrem'a. Pburg 1916. — Istorija russkoj literatury: hgb. Aničkov, Borozdin, Ovs'aniko-Kulikovskij. M. 1908. — A. Pypin: Istorija russkoj literatury 1—4. Pburg 1916 — (vgl. auch Gudzij: Die altrussische Literaturgeschichte in den Jahren 1914—1926. Zs. f. slav. Philologie Bd. V. f.). — Archangel'skij: Russkaja literatura 18 veka. 1. Literatura petrovskogo vremeni i bližajšich des'atiletij do Lomonosova Kazan' 1911. — M. Suchomlinov: O literature perechodnogo vremeni XVII—XVIII v. Pburg 1908. — P. Pekarskij: Nauka i literatura v. Rossii pri Petre Velikom 1—2. Pburg 1862 — (vgl. auch G. Gukovskij: Russkaja poezija XVIII veka. Pburg 1927). — Istorija russkoj literatury XIX veka: hgb. Ovs'aniko-Kulikovskij, Gruzinskij, Sakulin. M. 1911—1916. — E. Solovjev (Andrejevič): Očerki iz istorii russkoj literatury XIX veka. M. 1923. — N. Kotl'arevskij: Dev'atnadcatyj vek. Pburg 1921. — N. Bulič: Očerki po istorii russkoj literatury i prosveščenija s načala XIX v. Pburg 1917. — E. Bobrov: Literatura i prosveščenije v Rossii v XIX v. 4 Bde. Kiev 1900 ff. — N. Kotl'arevskij: Literaturnyje napravlenija Aleksandrovskoj epochi. Pburg 1917. — A. Pypin: Charakteristika literaturnych mnenij ot 20-ch do 50-ch g. g. Pburg 1909. — I. Zamotin: Romantizm 20 godov XIX st. v russkoj literature 2 Bde. Pburg 1911—1913. — N. Brodskij: Rannije slav'anofily. M. 1910. — F. Nelidov: Zapadniki 40 ch godov. M. 1910. — A. Veselovskij: Zapadnoje vlijanije v novoj russkoj literature. Pburg 1916. — N. Černyševskij: Očerki Gogolevskogo perioda russkoj literatury in den Ges. Werken Bd. II. Pburg 1906. — O. Miller: Russkije pisateli posle Gogol'a. Pburg 1907. — A. Bagrij: Russkaja literatura XIX-go — pervoj četverti XX-go vv. Baku 1926. — Ivanov Razumnik: Russkaja literatura XX veka (1890—1915). Pburg 1920. — Istorija russkoj literatury XX veka: hgb. Vengerov M. 1914—1918. — V. Jevgenjev Maksimov: Očerk istorii novejšej russkoj istorii literatury. Pburg 1925. — V. L'vov Rogačevskij: Novejšaja russkaja literatura. M. 1925. — P. Kogan: Očerki po istorii novejšej russkoj literatury 1—2. Pburg 1928f.

Vgl. auch D. Ovs'aniko-Kulikovskij: Istorija russkoj intelligencii in Ges. Werken Bd. 7—9 Pburg 1914. — G. Plechanov: Istorija russkoj obščestvennoj mysli in Ges. Werken Bd. 20 ff. Pburg 1925 ff. — Ivanov Razumnik: Istorija russkoj obščestvennoj mysli 2 Bde. Pburg 1911. — P. Mil'ukov: Iz istorii russkoj intelligencii Pburg 1903; ferner N. Lemke: Očerki po istorii russkoj cenzury i žurnalistiki. Pburg 1904. — Ders. Nikolajevskije žandarmy i literatura 1826—1855 g. Pburg 1908.

Zur Freimauerei vgl. A. Pypin: Russkoje masonstvo XVIII i pervoj četverti XIX veka. Pburg 1916. — Masonstvo v jego prošlom i nastojaščem. Hgb. S. Mel'gunov, N. Sidorov 3 Bde. M. 1914f. — G. Vernadskij: Russkoje masonstvo v carstvovanije Jekateriny II. Pburg 1917.

Über das Theater: Adar'ukov: Bibliografičeskij ukazatel' knig po istorii russkogo teatra 1904. — Gerngross: Bibliografičeskij ukazatel' materialov po istorii teatra v Rossii v 17—18 vv. Sbornik ist. teatral'noj sekcii I 1918. — V. Peretz: Kukol'nyj teatr na Rusi. Pburg. 1895. — Ders. Starinnyj teatr v Rossii 17—18 vv. Pburg 1923. — V. Vsevolod Gerngross: Istorija russkogo teatra 2 Bde. Pburg 1929.

Über einige einzelne Schriftsteller des 18. bis 20. Jahrhunderts.

Andrejev: V. Brus'anin L. Andrejev. Žizń i tvorčestvo. M. 1912. — V. L'vov Rogačevskij: Kniga o L. Andrejeve. Pburg 1914 (vgl. Zs. f. slav. Philologie VII—VIII, 1930 f. krit. Bibl.). — **Babel:** V. Polonskij: O Babele. Zs. Novyj Mir 1927 I. — A. Voronskij: I. Babel' in Literaturnyje tipy. M. 1927. — **Bal'mont:** Ellis: Russkije simvolisty. M. 1910. I. Annenskij: Bal'mont — lirik in Kniga otraženij Bd. I. Pburg 1906. — **Belinskij:** A. Pypin: Belinskij, jego žizń, sočinenija i perepiska. Pburg 1908. — Letopiś žizni Belinskogo: hgb. Bel'čikov, Budkov, Oksman. M. 1924. — (S. Vengerov: Epocha Belinskogo. Pburg 1915). — **Belyj:** Ivanov Razumnik: Veršiny. Pburg 1923. — B. Tomaševskij: Belyj i chudožestvennaja proza. Zs. Žizń iskusstva 1920, Nr. 454, 458f. — **Block:** N. Ašutkin: Aleksandr Blok (Bibl.). M. 1923. — K. Čukovskij: A. Blok. Pburg 1924. — **Boratynskij:** P. Filippovič: Žizń i tvorčestvo Boratynskogo. Kiev 1917. — Ju. Verchovskij: Boratynskij. Pburg 1916. — **Br'usov:** G. Lelevič: Br'usov. Pburg 1926. — V. Žirmunskij: Valerij Br'usov i nasledije Puškina. Pburg 1922. — **Čaadajev:** M. Geršenson: Čaadajev Žizń i myšlenije. Pburg. 1908. — **Čechov:** V. L'vov Rogačevskij: Čechov i jego tvorčestvo. Pburg 1917. — Masanov: Čechov v russkoj kritike (Bibl. 1887—1909). — Sobolev: Ukazatel' literatury o Čechove za 10 let. M. 1915 (vgl. Baluchatyj: Die Čechov-Forschung seit 1918, Zs. f. slav. Philologie IV, 1927). — **Černyševskij:** Češichin Vetrinskij: Černyševskij. Pburg 1923.

Steklov: Černyševskij. Pburg 1909. — M. Černyševskij: Bibliografičeskij ukazatel' statej o Černyševskom i jego sočinenijach 1854—1909. Pburg 1909 (Ergänzungen Istoričeskij Vestnik 1910, IV). — **Deržavin:** Ja. Grot: Žizń Deržavina po jego sočinenijam i pišmam. Pburg 1880ff. — Russkaja poezija: hgb. Vengerov. Bd. 1 (Biographie, Bibliographie). Pburg 1914. — **Dobrol'ubov:** V. Pol'anskij: Dobrol'ubov. Pburg 1926. — V. Karcev: Bibliografičeskij ukazatel' in Ges. Werken von D. Hgb. Sojkin. Pburg 1908. **Dostojevskij:** A. Volynskij: O Dostojevskom. Pburg 1909. — A. Dostojevskaja Bibliografičeskij ukazatel' sočinenij i proizvedenij iskusstva otnos'aščichs'a k žizni i dejatel'nosti Dostojevskogo. M. 1906. — V. Komarovič: Dostojevskij (Krit. bibliogr. Übersicht der neuesten Dostojevskij-Forschung). Pburg 1925. — **Fet:** Fedina: Fet-Šenšin. Pburg 1915 (Bibl.). — **Fofanov:** V. Kranichfeld: Fofanov. V mire idej i obrazov. Pburg 1912. — **Garšin:** V. Ek: Garšin Žizń i tvorčestvo. M. 1918. — **Gladkov:** Nikitina, Šuvalov: Belletristy sovremenniki. M. 1928. — **Gogol':** Kotl'arevskij: Gogol'. Pburg 1915. — V. Hippius: Gogol'. Pburg 1924. — Šenrok: Materialy dl'a biografii Gogol'a. M. 1892—1898. — **Gončarov:** L'ackij: Gončarov. Prag 1923. — Jevgenjev Maksimov: Gončarov. Pburg 1925 (vgl. B. Neumann: Die Gončarov-Forschung von 1918—1928, Zs. f. slav. Phil. VII, 1930). — **Gor'kij:** D. Gorbov Put' M. Gor'kogo. M. 1928. — R. Grigorjev: Gor'kij. Pburg 1926. — **Gribojedov:** Piksanov: Tvorčeskaja istorija Gor'a ot uma. Pburg 1928 (vgl. Bibliographie in der Akademieausgabe Bd. 1—2, 1911 ff. und Petuchov: Die Gribojedovliteratur seit 1913, Zs. f. slav. Philologie VII, 1930). — **Herzen:** D. Ovs'aniko-Kulikovskij: Sobranije sočinenij V. Pburg 1918. — A. Veselovskij: Herzen — pisatel' M. 1909. **Jazykov:** V. Smirnov: Žizń i poezija N. M. Jazykova. Perm 1900. — **Karamzin:** N. Bulič: Biografičeskji očerk Karamzina i razvitije jego literaturnoj dejatel'nosti. Pburg 1866. — V. Sipovskij: Russkaja lirika. Lief. 1. Pburg 1914. — **Kol'cov:** A. Vladimirov: K. Kol'cov kak čelovek i poet. Kiev 1894. — **Korolenko:** F. Bat'uškov: Korolenko kak čelovek i pisatel'. M. 1922. — R. Grigorjev: Korolenko. M. 1925. — N. Piksanov: Obzor literatury o V. G. Korolenko in Zs. Pečat' i revol'ucija 1922, 2. — **Krylov:** V. Sipovskij: Zagadočnyj pisatel'. Zs. Obrazovanije 1896, Nr. 2. — V. Pokrovskij: Krylov. M. 1913. — **Lermontov:** N. Kotl'arevskij: Lermontov. Pburg 1912. — B. Eichenbaum: Lermontov. Pburg 1924 (vgl. K. Šimkevič: Die Lermontov-Forschung seit 1914. Zs. f. slav. Philologie II, 1925). — **Leskov:** A. Volynskij: Leskov. Pburg 1923. — S. Šesterikov: Trudy i dni N. S. Leskova. Pburg Ak. d. Wiss. (im Druck). — Derselbe: Materialy dl'a bibliografičeskogo ukazatel'a russkoj literatury o Leskove (1860—1925). Pburg Ak. d. Wiss. (im Druck) (vgl. S. Reisser: Die Leskov-Forschung der letzten Jahre, Zs. f. slav. Philologie VI, 1929). — **Lomonosov:** Budilovič: Lomonosov kak pisatel'. Pburg 1871. — A. Fomin: Opyt bibliografičeskogo ukazatel'a literatury o Lomonosove in Lomonosov i Jelizavetinskoje vrem'a VII. Pburg 1915. — (G. Gukovskij: Russkaja poezija XVIII v. Pburg 1927.) — **Majakovskij:** K. Čukovskij: Futuristy. Pburg 1922. — **Majkov:** D. Merežkovskij: Večnyje sputniki. Pburg 1908. — N. Kozmin: Nekrasov, Polonskij i Majkov im Sammelband Nekrasov Moskau Sabašnikov 1922. — **Mamin-Sibir'ak:** E. Koltonovskaja: V storone ot glavnogo. D. Mamin Sibir'ak in Zs. Vestnik Jevropy 1913, Nr. 2. — E. Aničkov: D. Mamin Sibir'ak in Zs. Mir Božij 1915, Nr. 10. — **Merežkovskij:** A. Dolinin: Merežkovskij in Russkaja literatura XX v. hgb. Vengerov: Bd. 1. M. 1914. — **Nareźnyj:** Ausführliche Bibliographie in Istorija russkoj literatury XIX v. hgb. Ovs'aniko-Kulikovskij. Bd. II, S. 205ff. — **Nekrasov:** K. Čukovskij: Nekrasov. Pburg 1926. — Jevgenjev Maksimov: Nekrasov (Bibl.). Pburg 1921 (vgl. N. Kašin: Die Jubiläumsliteratur über Nekrasov. Zs. f. slav. Philologie III, 1926). — **Nikitin:** A. Putincev: I. S. Nikitin Voronež 1923 (Bibl.). — **Odojevskij:** Sakulin: Iz istorii russkogo idealizma. M. 1913. — **Ostrovskij:** N. Kašin: Et'udy ob Ostrovskom 1—2. M. 1912f. Ostrovskij. Novyje materialy. Pis'ma. Trudy i dni. Statji. Hgb. M. Bel'ajev. Pburg 1924. — A. Linin: Literatura ob Ostrovskom in Izvestija Azerbajdžanskogo Universiteta Bd. VI f. 1926. — **Pasternak:** I. Postupal'skij: Pasternak in Zs. Novyj Mir 1928 II. — V. Krasil'nikov: Pasternak in Zs. Pečat' i Revol'ucija 1927 V. — **Pisarev:** E. Solovjejev: Pisarev jego žizń i literaturnaja dejatel'nost'. Berlin 1922. — **Pisemskij:** S. Vengerov: Pisemskij in Sobranije sočinenij V. Pburg 1911 (Bibl.). — N. Vinogradov: Pisemskij in Izvestija Ak. Nauk XXI, Heft 2. — **Polonskij:** M. Chalanskij: Polonskij i jego poezija Charkov 1900. — Dobrol'ubov, Jachantov: Slovar' r'azanskich pisatelej. Rjazan' 1910 (Bibl.). — **Puškin:** N. Lerner: Trudy i dni Puškina. Pburg 1910. — Ščegolev: Puškin. Pburg 1912. — B. Tomaševskij: Puškin. Sovremennyje problemy ist. lit. izučenija. Pburg 1925 (Bibl.). — **Rylejev:** V. Maslov: Literaturnaja dejatel'nost' Rylejeva. M. 1906. A. Cejtlin: Tvorčeskij put' Rylejeva im Sammelwerk Bunt dekabristov. Pburg 1926. — **Romanov:** Nikitina, Šuvalov: Belletristy sovremenniki. M. 1928. — **Saltykov Ščedrin:** K. Arsenjev: Saltykov Ščedrin. Pburg 1908. — Jevgenjev Maksimov: V tiskach reakcii.

Pburg 1926. – **Sumarokov:** Bulič: Sumarokov i sovremennaja jemu kritika. Pburg 1854. – Russkaja Poezija: hgb. Vengerov. Lief. 1, 6 (Bibl.). Pburg 1914. — Gukovskij: Russkaja poezija XVIII v. Pburg 1927. — **Trediakovskij:** Russkaja poezija: hgb. Vengerov. 1, 6 (Bibl.). — **Tolstoj, A.:** Gollerbach: Aleksej N. Tolstoj. Pburg 1927. — **Tolstoj, L.:** P. Bir'ukov: L. N. Tolstoj 1—4. Pburg 1922f. — Gusev: Žizń L'va Nikolajeviča Tolstogo I—II. M. 1927. — A. Bem: Obzor bibliografičeskich rabot o Tolstom. Bibliografičeskij sbornik. hgb. Russ. Bibliol. Ges. I. Pburg 1916. — **Turgenev:** Gutjar: Chronologičeskaja kanva dl'a biografii I. S. Turgeneva. Dorpat 1909. — D. Ovs'aniko-Kulikovskij: Et'udy o tvorčestve Turgeneva. Odessa 1918. — M. Portugalov: Turgeniana. Orel 1922. — **Uspenskij:** Plechanov: Sobranije sočinenij. Bd. X. Pburg 1925. — Ovs'aniko Kulikovskij: Istorija russkoj intelligencii II. M. 1908. — **Venevitinov:** N. Kotl'arevskij: Starinnyje portrety. Pburg 1907. — **Veresajev:** V. Boc'anovskij: Veresajev. Pburg 1904. — V. L'vov Rogačevskij: 90- je gody i tvorčestvo Veresajava. Pburg 1906. — **Vonvizin:**: A. Veselovskij: Et'udy i charakteristiki. M. 1903. — **B. Zajcev:** Ju. Eichenwald Siluety russkich pisatelej Bd. II. Berlin 1923. — **Žukovskij:** A. Veselovskij: Žukovskij. Poezija čuvstva i serdečnogo voobraženija. Pburg 1919. — A. Pypin: Charakteristika literaturnych mnenij ot 20 do 50-ch godov. Pburg 1906.

Berlin. Dr. M. Woltner.

EINIGE WERKE IN NICHTRUSSISCHER SPRACHE ZUR RUSSISCHEN LITERATURGESCHICHTE.

Allgemeines.

A. Brückner: Geschichte der russischen Literatur. 2. Aufl. Leipzig 1909. — Derselbe: Russische Literatur. Breslau 1922. — Derselbe: Russische Literaturgeschichte. 2 Bde. (Sammlung Göschen). Berlin 1919. — P. Kropotkin: Ideale und Wirklichkeit in der russischen Literatur. Übersetzt von B. Ebenstein. Leipzig 1906. — A. Wesselovsky: Die russische Literatur (in: „Die Kultur der Gegenwart", Teil I, Abt. IX). Berlin 1908. — E. Friedrichs: Russische Literaturgeschichte. Gotha 1921. — A. Eliasberg: Russische Literaturgeschichte in Einzelporträts. Mit einem Geleitwort von D. Mereshkowskij. München 1922. — A. Luther: Geschichte der russischen Literatur. Leipzig 1924. — F. Jung: Der neue Mensch im neuen Rußland. Rückblick über die erste Etappe proletarischer Erzählungskunst. Wien 1924. — N. von Arseniew: Die russische Literatur der Neuzeit und Gegenwart in ihren geistigen Zusammenhängen. Mainz 1929. — K. Waliszewski: Littérature russe. Paris 1900. — V. Pozner: Panorama de la littérature russe contemporaine. Préface de P. Hazard. Paris 1929. — M. Baring: An Outline of Russian literature. London 1921. — Prince D. S. Mirsky; A History of Russian literature. From the earliest times to the death of Dostoyevsky (1881). New York 1927. — Derselbe: Contemporary Russian Literature 1881—1925. London 1926. — E. Lo Gatto: Storia della letteratura russa. 3 Bde. Roma 1928—1929. — Derselbe: La letteratura soviettista. Roma 1928.

Th. G. Masaryk: Rußland und Europa. Studien über die geistigen Strömungen in Rußland. 2 Bde. Jena 1913. — A. N. Pypin: Die geistigen Bewegungen in Rußland in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Übersetzt von B. Minzes. Berlin 1894.

E. Bauer: Naturalismus, Nihilismus und Idealismus in der russischen Dichtung. Literarhistorische und kritische Streifzüge. Berlin 1890. — E. M. de Vogüé: Le roman russe. Paris 1886. — K. Nötzel: Einführung in den russischen Roman. Versuch einer Deutung der russischen Geistigkeit und der russischen Formgebung. München 1920. — Ossip-Lourié: La psychologie des romanciers russes du XIXe siècle. Paris 1905. — W. L. Phelps: Essays on Russian novelists. New York 1926. — A. P. Coleman: Humor in the Russian comedy from Catherine to Gogol. New York 1925. — J. Patouillet: Le théâtre de mœurs russes des origines à Ostrovski (1672—1850). Paris 1912.

Georg Brandes: Menschen und Werke. Essays. Frankfurt a. M. 1894. — D. Mereschkowski: Vom Krieg zur Revolution. Deutsch von A. Zucker. München 1918. — Derselbe: Auf dem Wege nach Emmaus. Essays. Übersetzt von A. Eliasberg. München 1919. — Derselbe: Ewige Gefährten. 12 Essays. Übersetzt von A. Eliasberg. 5. Aufl. München 1922.

A. Eliasberg: Bildergalerie zur russischen Literatur. Eingeleitet von Thomas Mann. München 1922.
Russische Meisterbriefe. Ausgewählt und übertragen von K. Nötzel. München 1922.

Russische Volksdichtung.

W. R. S. Ralston: The Songs of the Russian People. London 1872. — Derselbe: Russian Folk-Tales. London 1873. — A. Rambaud: La Russie épique. Étude sur les chansons héroïques de la Russie. Paris 1876. — W. Wollner: Untersuchungen über die Volksepik der Großrussen. Leipzig 1879. — Th. Vetter: Über russische Volkslieder. Zürich 1906. — R. Abicht: Die russische Heldensage. Leipzig 1907. — V. I. Mansikka: Über russische Zauberformeln mit Berücksichtigung der Blut- und Verrenkungssegen. Helsinki 1909. — A. von Löwis of Menar: Der Held im deutschen und russischen Märchen. Jena 1912. — M. Asadowskij: Eine sibirische Märchenerzählerin. Helsinki 1926.

Russische Literatur (XVIII. bis XX. Jahrhundert).

Andrejew. A. Kaun: Leonid Andreyev. A critical study. New York 1924.

Bulgarin. Th. Bulgarin: Memoiren. Übersetzt von E. von Reinthal und H. Clemenz. 6 Bde. Jena 1859—1860.

Dostojewskij. N. Hoffmann: Th. M. Dostojewsky. Eine biographische Studie. Berlin 1899. — K. Nötzel: Das Leben Dostojewskis. Leipzig 1925. — J. Meier-Graefe: Dostojewski der Dichter. Berlin 1926. — J. Müller: Dostojewski. Ein Charakterbild. München 1903. — O. Kaus: Dostojewski. Zur Kritik der Persönlichkeit. Ein Versuch. München 1916. — Derselbe: Dostojewski und sein Schicksal. Berlin 1923. — M. Grusemann: Dostojewski. München 1921. — E. Thurneysen: Dostojewski. 2. Aufl. München 1922. — A. Suarès: Dostojewski. Übersetzt von Franz Blei. München 1922. — M. Holzmann: Dostojewski. Sein Leben und Werden. München 1923. — E. Lucka: Dostojewski. Stuttgart 1924. — P. Fischer: Dostojewski. Sein Glauben, Hoffen, Lieben. Stuttgart 1925. — W. Mahrholz: Dostojewskij. Ein Weg zum Menschen, zum Werk, zum Evangelium. 2. Aufl. Berlin 1926. — Georg Brandes: Dostojewski. Ein Essay. Übersetzt von P. Herrmann. Berlin 1889. — I. E. Poritzky: Heine, Dostojewski, Gorkij. Essays. Leipzig 1902. — Dostojewski. Drei Essays von Herm. Bahr, D. Mereschkowski, O. J. Bierbaum. München 1914. — Wl. Solowjeff: Drei Reden, dem Andenken Dostojewskys gewidmet. Verdeutscht von Gräfin Th. von Pestalozza. Mainz 1921. — J. A. T. Lloyd: A great Russian Realist (Feodor Dostoieffsky). London 1912. — J. Middleton Murry: Fyodor Dostoevsky. A critical study. New ed. London 1923. — André Gide: Dostoievsky (Articles et causeries). 11e Edition. Paris 1923. — K. Nötzel: Dostojewsky und wir. Ein Deutungsversuch des voraussetzungslosen Menschen. München 1920. — P. Natorp: Fjedor Dostojewskis Bedeutung für die gegenwärtige Kulturkrisis. Jena 1923. — Th. von Bodisco: Dostojewski als religiöse Erscheinung. Berlin 1921. — R. Saitschik: Die Weltanschauung Dostojewskis und Tolstois. Neuwied 1893. — N. Berdjajew: Die Weltanschauung Dostojewskijs. Übersetzt von W. E. Groeger. München 1925. — H. Prager: Die Weltanschauung Dostojewskis. Mit einem Vorwort von Stefan Zweig. Hildesheim 1925. — L. Schestow: Dostojewski und Nietzsche. Philosophie der Tragödie. Übersetzt von R. von Walter. Köln 1924. — W. Astrow: Dostojewskij und Holzapfel. Ein Apologet der Vergangenheit und der Seher der Zukunft. München 1927. — G. Loygue: Un homme de génie Th. M. Dostoiewsky, étude médico-psychologique. Lyon 1904. — T. Segaloff: Die Krankheit Dostojewskys. Eine ärztlich-psychologische Studie. München 1907. — J. Neufeld: Dostojewski. Skizze zu seiner Psychoanalyse. Leipzig 1923. — W. Iwanow: Dostojewskij und die Romantragödie. Gedächtnisrede. Übersetzt von D. Umanskij. Wien 1922. — A. L. Wolynski: Das Buch vom großen Zorn. Übersetzt von J. Melnik. Frankfurt a. M. 1905. — W. Rosanow: Dostojewski und seine Legende vom Großinquisitor. Zur Analyse der Dostojewskischen Weltanschauung. Übersetzt von A. Ramm. Berlin 1924. — O. Kaus: Die Träume in Dostojewskys „Raskolnikoff". München 1926. — Die Lebenserinnerungen der Gattin Dostojewskis. Übersetzt von D. Umanskij. München 1925. — Das Tagebuch der Gattin Dostojewskis. Übersetzt von V. Mitrofanoff-Demelič. München 1925. — Dostojewski. Geschildert von seiner Tochter A. Dostojewski. Übersetzt von G. O. Knoop. München 1920. — F. M. Dostojewskij: Tagebuch eines Schriftstellers. Herausgegeben und übersetzt von A. Eliasberg. 4 Bde. München 1921—1923. — F. M. Dostojewski: Briefe. Übersetzt von A. Eliasberg. München 1914. — F. M. Dostojewskij: Briefe. Ausgewählt, eingeleitet und erläutert von A. Luther. Leipzig 1926. — Der unbekannte Dostojewski. Herausgegeben von René Fülöp-Miller und Fr. Eckstein. München 1926. — Raskolnikoffs Tagebuch. Mit unbekannten Entwürfen, Fragmenten und Briefen zu „Raskolnikoff" und „Idiot". Herausgegeben von R. Fülöp-Miller und Fr. Eckstein. München 1928. — W. Komarowitsch: F. M. Dostojewski, die Urgestalt der Brüder Karamasoff. Dostojewskis Quellen, Entwürfe und Fragmente. Mit einer einleitenden Studie von Sigm. Freud. München 1928. — Siehe auch unter Lew Tolstoj.

Gogolj. R. Tyrnéva: Nicolas Gogol, écrivain et moraliste. Aix 1901. — D. Mereschkowskij: Gogol. Sein Werk, sein Leben und seine Religion. Deutsch von A. Eliasberg. München 1914. — L. Léger: Nicolas Gogol. Paris 1914. — J. Lavrin: Gogol. London 1925. — O. Kaus: Der Fall Gogol. München 1912. — Fr. Thieß: Nikolaus W. Gogol und seine Bühnenwerke. Eine Einführung. Berlin 1922. — Graf W. A. Sollohub: Erinnerungen an Gogol, Puschkin und Lermontow. Dorpat 1884.

Gontscharow. A. Mazon: Un maître du roman russe. Ivan Gontcharov (1812—1891). Paris 1914.

Gorjkij. I. Grusdew: Das Leben Maxim Gorkis. Biographie. Übersetzt von E. Boehme. Berlin 1928. — E. J. Dillon: Maxim Gorky, his Life and Writings. London 1902. — H. Ostwald: Maxim Gorki. Berlin 1904. — A. Usthal: Maxim Gorki. Berlin 1904. — H. Lehbert: Maxim Gorki. Ein Bild seines Lebens und Schaffens. Stuttgart 1905. — E. M. Vte de Vogüé: Maxime Gorky. L'œuvre et l'homme. Paris 1905. — R. Meincke: Maxim Gorki, seine Persönlichkeit und seine Schriften. Eine Studie zur Würdigung seines Dichterruhms. Hamburg 1908. — Fr. Düsel: Maxim Gorki und Anton Tschechow. Eine Einführung in ihre Bühnenwerke. Berlin 1922. — Maxim Gorki: Meine Kindheit. Übersetzt von A. Scholz. Berlin 1917. — Maxim Gorki: Unter fremden Menschen. Übersetzt von A. Scholz. Berlin 1918. — Siehe auch unter Dostojewskij.

Gribojedow. O. Kramareva: A. S. Griboïedov, sa vie, ses œuvres. Paris 1907.

Herzen. G. Steklow: A. I. Herzen (1812—1870). Eine Biographie. Berlin 1920. — Raoul Labry: Alexandre Ivanovič Herzen (1812—1870). Essai sur la formation et le développement de ses idées. Paris 1928. — Derselbe: Herzen et Proudhon. Paris 1928. — O. von Sperber: Die sozialpolitischen Ideen Alexander Herzens. Leipzig 1894. — A. Herzen: Erinnerungen. Übersetzt von O. Buek. 2 Bde. Berlin 1907. — A. Herzen und Natalie Zacharin: Ausgewählte Briefe. Übersetzt und mit Einleitung versehen von A. Schapire-Neurath. Gautzsch bei Leipzig 1908. — Siehe auch unter Turgenew.

Katharina II. A. Brückner: Katharina II. Berlin 1883. — B. von Bilbassoff: Geschichte Katharinas II. Bde. I, II, XII. Berlin 1891 ff. — K. Waliszewski: Katharina II. von Rußland, der Roman einer Kaiserin. Übersetzt und bearbeitet von L. Radermacher. Leipzig 1928. — Katharina II.: Memoiren. Übersetzt und herausgegeben von E. Boehme. 2 Bde. Leipzig 1913.

Koljtzow. P. Schalfejew: Die volkstümliche Dichtung Kolcovs und die russische Volkslyrik. Eine literarische Untersuchung. Berlin 1910.

Korolenko. E. Häusler: Vladimir Korolenko und sein Werk. Königsberg i. Pr. 1930. — Wl. Korolenko: Die Geschichte meines Zeitgenossen. Übersetzt und eingeleitet von Rosa Luxemburg. 2 Bde. 2. Aufl. Berlin 1919.

Lermontow. E. Duchesne: Michel Jouriévitch Lermontov. Sa vie et ses œuvres. Paris 1910. — Fr. Dukmeyer: Die Einführung Lermontows in Deutschland und des Dichters Persönlichkeit. Berlin 1925. — Th. Fröberg: Lermontow als Übersetzer deutscher Gedichte. Petersburg 1905. — Siehe auch unter Gogolj.

Leskow. P. Kovalewsky: N. S. Leskov, peintre méconnu de la vie nationale russe. Paris 1925.

Merežkowskij. E. Lundberg: Mereschkowsky und sein neues Christentum. Übersetzt von W. E. Groeger. Berlin 1922.

Michajlowskij. E. Frangian: N. K. Michailowsky als Soziologe und Philosoph. Berlin 1913.

Ostrowskij. J. Patouillet: Ostrovski et son théâtre de mœurs russes. Paris 1912.

Puschkin. E. Haumant: Pouchkine. Paris 1911. — J. Flach: Un grand poète russe. Alexandre Pouchkine d'après ses œuvres et des documents nouveaux. Paris 1894. — V. Lednicki: Pouchkine et la Pologne. A propos de la trilogie antipolonaise de Pouchkine. Paris 1928. — A. Luther: Alexander Puschkin in seinen Briefen. Königsberg i. Pr. 1927. — Siehe auch unter Gogolj.

Alexej Tolstoj. A. Lirondelle: Le poète Alexis Tolstoi. L'homme et l'œuvre. Paris 1912.

Lew Tolstoj. R. Löwenfeld: Leo N. Tolstoj, sein Leben, seine Werke, seine Weltanschauung. Berlin 1892. — A. Ettlinger: Leo Tolstoj. Eine Skizze seines Lebens und Wirkens. Berlin 1899. — E. Berneker: Graf Leo Tolstoj. Leipzig 1901. — E. Zabel: L. N. Tolstoi. Leipzig 1901. — E. H. Schmitt: Leo Tolstoi und seine Bedeutung für unsere Kultur. Leipzig 1901. — P. Birukof: Leo N. Tolstois Biographie und Memoiren. 2 Bde. Wien 1906—1909. — K. J. Staub: Graf L. N. Tolstois Leben und Werke. Seine Weltanschauung und ihre Entwicklung. Kempten 1908. — K. Nötzel: Das heutige Rußland. Eine Einführung in das heutige Rußland an der Hand von Tolstois Leben und Werken. 2 Bde. München 1915—1918. — D. Mereschkowski: Tolstoi und Dostojewski. Leben, Schaffen, Religion. Deutsch von C. von Gütschow. 3. Aufl. Berlin 1924. — Ph. Witkop: Tolstoi. Berlin 1926. — Romain Rolland: Das Leben Tolstois.

Übersetzt von O. R. Sylvester. Berlin 1928. — M. A. Aldanoff: Das Rätsel Tolstoi. Übersetzt von R. von Campenhausen. Paderborn 1928. — R. Friedmann: Tolstoi. München 1929. — A. Maude: The Life of Tolstoy. 2 Bde. London 1908—1910. — N. H. Dole: The Life of Count Tolstoi. New York 1917. — J. Lavrin: Tolstoy. A psychocritical study. London 1924. — H. A. Fausset: Tolstoy. The inner drama. London 1927. – K. Nötzel: Tolstoi und wir. München 1919. – N. Lenin, G. Plechanow: L. N. Tolstoi im Spiegel des Marxismus. Eine Sammlung von Aufsätzen mit einer Einleitung von W. M. Fritsche. Wien 1928. — M. Grusemann: Tolstoi. Seine Weltanschauung. München 1921. — P. Ernst: Leo Tolstoi und der slawische Roman. Berlin 1889. — W. Allerhand: Leo Tolstoj als Dramatiker. Mit besonderer Berücksichtigung der „Macht der Finsternis" und ihrer Inszenierungsprobleme. Mit einem Geleitwort von V. Bulgakov. Leipzig 1927. — G. Prox: Tolstoj als Pädagoge und seine Bildungsphilosophie. Friedeberg 1926. — N. Ossipow: Tolstois Kindheitserinnerungen. Ein Beitrag zu Freuds Libidotheorie. Leipzig 1923. — K. Holl: Tolstoi nach seinen Tagebüchern. Leipzig 1922. — T. Polner: Leo Tolstoj und seine Frau. Die Geschichte einer Liebe. Übersetzt von K. Brauner. Berlin 1928. — Thomas Mann: Goethe und Tolstoi. Aachen 1923. — L. Schestow: Tolstoi und Nietzsche. Übersetzt von N. Strasser. Köln 1923. — H. E. Davis: Tolstoy and Nietzsche, a problem in biographical ethics. With a forew. by J. Dewey. New York 1929. — M. J. Markovitch: Jean-Jacques Rousseau et Tolstoi. Paris 1928. — Derselbe: Tolstoi et Gandhi. Paris 1928. — S. A. Tolstoi: Meine Ehe mit Leo Tolstoi. Deutsch von B. Hirschberg-Schrader. Leipzig 1928. — Tolstojs Flucht und Tod. Geschildert von seiner Tochter Alexandra. Herausgegeben von R. Fülöp-Miller und Fr. Eckstein. Berlin 1925. — A. A. Tolstoi: Erinnerungen an Leo N. Tolstoi. Leipzig 1914. — P. Sergejenko: Wie Leo Tolstoi lebt und arbeitet. Erinnerungen. Deutsch von H. Stümcke. Leipzig 1900. — W. Morosow: Erinnerungen eines Jassnopoljaner Schülers an Leo Tolstoi. Übersetzt von K. Gedding. Mit einem Vorwort von L. Berndl. Basel 1919. — Maxim Gorki: Erinnerungen an Leo N. Tolstoi. Übersetzt von E. Boehme. Leipzig 1928. — R. Löwenfeld: Gespräche über und mit Tolstoj. 3. Aufl. Berlin 1901. — I. Teneromo: Gespräche mit Tolstoj. Berlin 1911. — N. N. Gussew und L. Spiro: Gespräche mit Graf Leo Tolstoi in den letzten Jahren seines Lebens. Ausgewählt von H. Stümcke. Leipzig 1913. — Tolstoj Denkwürdigkeiten, Erinnerungen und Briefe. Herausgegeben von D. Umanskij. Leipzig 1921. — Tolstoi-Dokumente. Herausgegeben von P. Biriukow. Zürich 1925. — L. N. Tolstoj: Jugenderinnerungen. Kindheit, Knabenalter und Jünglingsjahre. Deutsch von M. Einstein. Berlin 1924. — Leo Tolstoj: Tagebuch der Jugend. Übersetzt von L. Berndl. München 1919. — Leo N. Tolstoj: Tagebuch 1895—1903. Herausgegeben von L. Berndl. 2 Bde. Jena 1923. — Leo Tolstoj: Ein Leben in Selbstbekenntnissen. Tagebuchblätter und Briefe. Herausgegeben von A. Luther. Leipzig 1923. – Leo N. Tolstoj: Briefe 1848–1910. Gesammelt und herausgegeben von P. A. Sergejenko. Übersetzt von A. Heß u. a. Berlin 1911. — Leo Tolstoj: Briefe an seine Frau. Herausgegeben von D. Umanskij. Eingeleitet von Tatjana Suchotina-Tolstaja. Berlin 1925. — Vater und Tochter. Tolstois Briefwechsel mit seiner Tochter Maria. Herausgegeben von P. Birukoff. · Übersetzt von S. Lorié. Zürich 1927. — Leo Tolstoi: Briefwechsel mit der Gräfin A. A. Tolstoi. Herausgegeben von L. Berndl. Neue vermehrte Aufl. Zürich 1926. — Leo Tolstoi: Religiöse Briefe. Übersetzt und herausgegeben von K. Nötzel. Sannerz 1922. — Die Rettung wird kommen . . . Dreißig unveröffentlichte Briefe von Leo Tolstoi an Eugen Heinrich Schmitt. Zusammengestellt von E. Keuchel. Hamburg 1926. — P. Birukov: Tolstoi und der Orient. Briefe und sonstige Zeugnisse über Tolstois Beziehungen zu den Vertretern orientalischer Religionen. Zürich 1925. — Siehe auch unter Dostojewskij und Uspenskij.

Tschechow. W. Gerhardi: Anton Chehov. A critical study. London 1923. — S. S. Koteliansky and Philip Tomlinson: The Life and Letters of A. Tchekhov. London 1925. — A. L. Wolynski: Anton Tschechow. Übersetzt von J. Melnik. Frankfurt a. M. 1904. — W. Loewenthal: Anton Tschechow. Bromberg 1906. — A. Rostowzeff: Anton Tschechov und die „Dämmerungstrauer" seiner „müden" Menschen. Petersburg 1905. — Siehe auch unter Gorjkij.

Tschernyschewskij. G. Plechanow: N. G. Tschernischewsky. Eine literarhistorische Studie. Stuttgart 1894. — G. Steklow: Tschernyschewsky. Ein Lebensbild. Stuttgart 1913.

Turgenew. E. Zabel: Iwan Turgenjew. Eine literarische Studie. Leipzig 1884. — B. Thorsch: Iwan Turgenjew. Charakterbild eines modernen Dichters. Leipzig 1886. — E. Borkowsky: Turgenjew. Berlin 1903. — E. Haumant: Ivan Tourguénief. La vie et l'œuvre. Paris 1906. — E. Garnett: Turgenev. A study. With a forew. by J. Conrad. London 1917. — A. Yarmolinsky: Turgenev. The man, his art and his age. London 1926. — J. Mourier: Ivan Serguéiévitch Tourguéneff à Spasskoé. Pré. de M. Stahowitch. Pétersbourg 1899. — E. Halpérine-Kaminsky: Ivan Tourguéneff d'après sa cor-

respondance avec ses amis français. Paris 1901. — A. Mazon: Manuscrits parisiens d'Ivan Tourguénev. Notices et extraits. Paris 1930. — I. Pavlovsky: Souvenirs sur Tourguéneff. Paris 1887. — Iwan Turgenjeffs Literatur- und Lebenserinnerungen. Deutsch von F. Walter. Leipzig 1892. — I. S. Turgeniew: Briefe. Erste Sammlung (1840—1883). Übersetzt von H. Ruhe. Leipzig 1886. — K. Kawelins und Iwan Turgenjews sozialpolitischer Briefwechsel mit Alexander Iw. Herzen. Herausgegeben von M. Dragomanov. Übersetzt von B. Minzès. Stuttgart 1894. — Ivan Tourguéneff: Lettres à Mme. Viardot. Publ. par E. Halpérine-Kaminsky. Paris 1907. — Iwan Turgenjew an Ludwig Pietsch. Briefe aus den Jahren 1864—1883. Herausgegeben von A. Doren. Berlin 1923.

Uspenskij. G. Polonsky: Gewissen, Ehre und Verantwortung. Literar-psychologische Studien (Ibsen, Gleb Uspenski, Leo Tolstoi). München 1898.

Žukowskij. C. von Seidlitz: W. A. Joukoffsky. Ein russisches Dichterleben. Mitau 1870.

Dr. S. Jakobson.

REGISTER.

INHALTSVERZEICHNIS.



HANDBUCH
DER
LITERATURWISSENSCHAFT

HERAUSGEGEBEN VON

DR. OSKAR WALZEL

PROFESSOR AN DER UNIVERSITÄT BONN

Unter Mitwirkung von:

Professor Dr. A. Baumstark-Bonn; Professor Dr. E. Bethe-Leipzig; Privatdozent Dr. H. Borelius-Lund; Professor Dr. B. Fehr-Zürich; Professor Dr. W. Fischer-Gießen; Professor Dr. W. Geiger-München; Professor Dr. G. Gesemann-Prag; Professor Dr. H. v. Glasenapp-Königsberg; Dr. W. Gundert-Tokio; Privatdozent Dr. H. Hatzfeld-Frankfurt; Professor Dr. H. Hecht-Göttingen; Professor Dr. H. Heiß-Freiburg i. Br.; Professor D. Dr. J. Hempel-Göttingen; Professor Dr. A. Heusler-Basel; Professor Dr. A. Kappelmacher-Wien; Professor Dr. W. Keller-Münster; Professor Dr. J. Kleiner-Lemberg; Professor Dr. V. Klemperer-Dresden; Professor Dr. B. Meissner-Berlin; Professor Dr. G. Müller-Freiburg (Schweiz); Professor Dr. F. Neubert-Breslau; Professor Dr. A. Novák-Brünn; Professor Dr. L. Olschki-Heidelberg; Dr. M. Pieper-Berlin; Reichsminister a. D. Dr. F. Rosen-Berlin; Professor Dr. P. Sakulin-Moskau; Professor Dr. H. Schaeder-Königsberg; Professor Dr. H. W. Schomerus-Halle; Professor Dr. L. L. Schücking-Leipzig; Professor Dr. J. Schwietering-Münster; Professor D. Dr. R. Wilhelm-Frankfurt a. M.



WILDPARK-POTSDAM
AKADEMISCHE VERLAGSGESELLSCHAFT ATHENAION M. B. H.

LITERATUREN DER SLAWISCHEN VÖLKER

DIE POLNISCHE LITERATUR

VON

DR. JULIUS KLEINER
PROFESSOR AN DER UNIVERSITÄT LEMBERG



WILDPARK-POTSDAM
AKADEMISCHE VERLAGSGESELLSCHAFT ATHENAION M. B. H.

PRINTED IN GERMANY

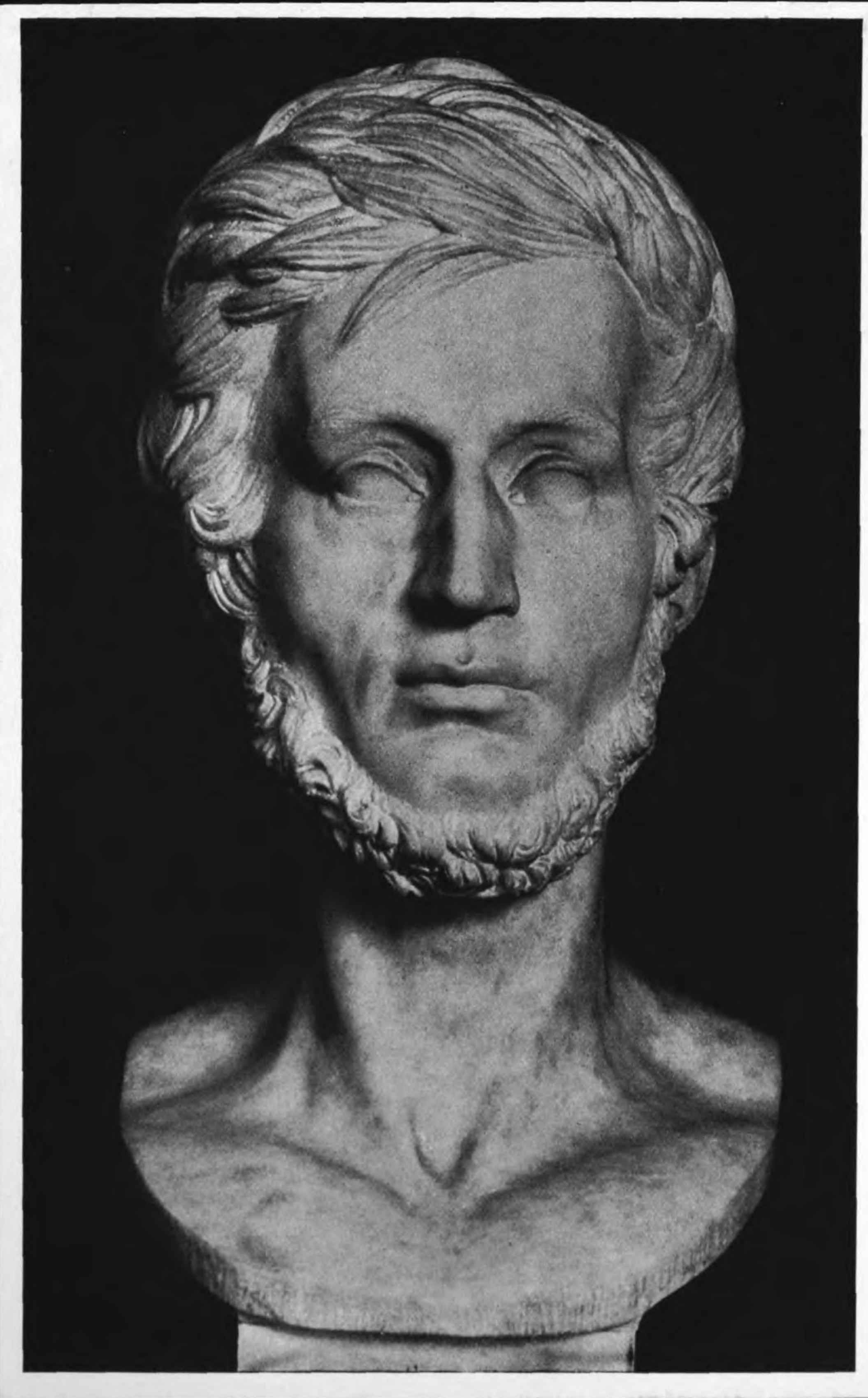
Zur Transkription polnischer Laute

ą	=	on (nasal), wie im Franz.
c	=	nie wie k
ć	=	cj
cz	=	tsch
dz	=	griech ζ (stimmhaftes z)
dź	=	ζj (mouilliert)
dż	=	ital. g in Genova
ę	=	en (nasal) (franz. in)
ia, ie, io	=	iá, ié, ió
ł	=	etwa wie engl. w
ń	=	nj (wie gn in Champagne)
ó	=	u
rz	=	franz. j
s	=	immer scharf
ś	=	sj
sz	=	sch
szcz	=	schtsch
ź	=	zj
ż	=	franz. j

Anm.: Der Akzent fällt immer auf die vorletzte Silbe.



OHLENROTH'SCHE BUCHDRUCKEREI ERFURT



Adam Mickiewicz. Büste von David d'Angers.
Lemberg, Museum Lubomirski.





1. Der „Wawel" in Krakau (Königsschloß und Dom). Kupferstich aus dem XVII. Jh.
(In der Gruft des Wawel ruhen die Gebeine der polnischen Könige, der zwei Nationalhelden Kościuszko und Józef Poniatowski und der zwei Dichterheroen Mickiewicz und Słowacki.)

EINLEITUNG.

Die Höhe der Weltliteratur erreicht das dichterische Schaffen eines Volkes auf zweifachem Wege: entweder werden seine Werke zum Gemeingut einer ganzen Kulturwelt und bieten ihr Muster und Anregung — oder sie bilden, oft von fremden Anregungen ausgehend, den End- und Höhepunkt einer Entwicklungsreihe, zeigen ihre Macht und ihre Eigenart nicht im Beginnen, sondern im Vollenden. Manchen — namentlich den Hellenen und den Engländern — ward wohl beides zuteil.

Die polnische Dichtung, viel jünger als ihre ruhmgekrönten abendländischen Schwestern (die erste Blütezeit verdankt sie dem belebenden Hauch der Renaissance), zeigt schon im Anfangsstadium ihres Aufschwungs, daß sie auf dem zweiten von den genannten Wegen Hervorragendes zu leisten vermag. Jan Kochanowski, ein Dichter im vollsten und reinsten Sinne des Wortes, gelangt im Zyklus seiner herzergreifenden Klagelieder zu einer Synthese von Antike und moderner Religiosität, von Pathos und einfacher Lebenswahrheit, von Kulturerlebnis und Persönlichkeit, wie sie kaum von einem anderen Lyriker erreicht worden ist — in seinem Klassizismus frei von jeglicher Gebundenheit, in seinem Glauben frei von jeglicher konfessionellen Beengung — und der Ausdruck väterlicher Liebe, in der Lyrik am allerwenigsten ausgebeutet, erwächst bei ihm zu einer individuell erlebten Seelengeschichte — und zur Geschichte einer Weltanschauung.

Zwei Jahrhunderte später, als sich das Problem aufdrängt, ob auf dem Gebiete des rein intellektualistischen Schaffens wirkliche Kunstwerke entstehen können — sind die Fabeln des Fürstbischofs von Ermland Krasicki das vollendetste und lebensvollste Meisterwerk einer wortkargen, feingeschliffenen Gedankendichtung, das Ideal einer Poesie, wie es etwa einem Pope vorschwebte.

Was sich hier als eine Möglichkeit in Ausnahmsfällen zeigte, wird in der romantischen Periode zur großartigen Wirklichkeit. Das Gesamtbild der europäischen Romantik bleibt unvollständig und ihre weltumfassende und welterschütternde Bedeutung kann unmöglich in ihrem vollen Werte erfaßt werden, so lange man nicht in Mickiewicz und Słowacki die Lösung der romantischen Gestaltungs- und Weltanschauungsprobleme erblickt.

Die beiden gewaltigen Pole des romantischen Weltbildes — einerseits die höchstmögliche Steigerung der individuellen Persönlichkeit, andererseits die höchste Realität und Lebensfülle des Überindividuellen, lösen in einer vollendeten Harmonie ihren Gegensatz auf und gleichberechtigt erscheinen die drei mächtigen Hebel des idealen Strebens: Individualität — Nationalität — Humanität. Einer ganzen Welt stellt sich die große Persönlichkeit bald trotzend und verzweifelnd, bald schöpferisch und siegreich entgegen — allein darin zeigt sich vor allem ihre Größe, daß sie sich für das Schicksal der ganzen Nation verantwortlich fühlt oder gar für das Schicksal der Menschheit. Wohl findet hier der schrankenlose romantische Freiheitsdrang seinen Ausdruck — doch über ihn hinaus ragt tragisch und erhebend das ins Riesenhafte gesteigerte Verantwortlichkeitsgefühl. Wohl wächst hier stolz und schmerzvoll aus der Menge empor der Einzige und der Einsame — aber wahrhaft groß wird er erst durch die unbedingte Solidarität mit dem Volksgeist oder mit dem Weltgeist, durch die allumfassende Liebe.

Männlicher und menschlicher als irgendwo, klingt bei den Dichterpropheten einer zum Tode verurteilten Nation der romantische Protest gegen die hemmende, erdrückende Wirklichkeit. Nicht als Ergebnis einer krankhaft falschen Einstellung der individuellen Psyche, sondern als Rettungsweg eines gesunden Lebensdranges erscheint die romantische Flucht aus der unzureichenden Gegenwart. Und bei dem größten und männlichsten unter allen Romantikern, bei Mickiewicz, dem vor allem ein unbeirrter Wirklichkeitssinn innewohnt — ist die Hauptform der Weltabwendung die Flucht in eine andere Realität — in die Realität der sonnenumglänzten Kindheitserinnerungen, in die Realität der vaterländischen Landschaft, die ihm, dem Verbannten, zu einer fernen, unerreichbaren Heiligengestalt geworden, in die Realität der nationalen Eigenart, die bereits einer lebensentrückten Vergangenheit angehört. So entsteht aus romantischer Sehnsucht — ein Meisterwerk des romantisch angehauchten Realismus, der „Pan Tadeusz" — das einzige Nationalepos des Alltagslebens, dem jedoch weder der mächtige Atemzug eines weltgeschichtlichen Umschwungs fehlt, noch die Dynamik einer tieferlebten Seelentragödie.

Und die Macht jenes Schicksals, „welches den Menschen erhebt, wenn es den Menschen zermalmt", und welches um so erschütternder wirkt, da es die ganze Nation mit dem Untergang bedroht — bringt es dazu, daß jenes Volk, dem bisher der Zug zum Tragischen gefehlt hat — den Mythus vom Untergang einer Nation als die gewaltigste romantische Tragödie gestaltet — die „Lilla Weneda" von Słowacki.

Bei ihm gelangt die romantische Sehnsucht, das unzureichende irdische Dasein durch eine freierschaffene Welt zu ergänzen, zum künstlerisch vollendetsten Ausdruck. Ein phantastischer Kosmos wird aufgebaut, in dem die Grenze zwischen Wirklichkeit und Wunder



durch die Macht des Geistes aufgehoben ist, in dem alles beengende Sein zu einem lebensflutenden Werden verklärt wird, jedes mechanische Gebundensein der „entgötterten" Natur zum zweckbewußten freien Schaffen des siegreich fortschreitenden führenden Geistes. Fichtes Philosophie der Tat, Schellings künstlerische Weltauffassung, Hegels grundlegendes Wort: „Das Absolute ist der Geist" — werden zu einem lebendigen Weltgedicht.

Der Dichtung des Erlebten bei Mickiewicz, der Dichtung des Erträumten bei Słowacki, steht bei Krasiński ebenbürtig die Dichtung des Durchdachten zur Seite. Was ein Friedrich Schlegel als progressive Universalpoesie den kommenden Zeiten bieten wollte — dem stand vielleicht keiner so nahe, als der frühreife und in Leid und Krankheit frühzeitig zerrüttete Dichter der „Ungöttlichen Komödie". In ein synthetisches Weltdrama, das eine scheinbare romantische skizzenhafte Formlosigkeit durch die einigende Macht der inneren Logik zum strengen neuen Formgesetz umgestaltet — werden die wichtigsten Probleme des damaligen Europas zusammengefaßt mit einer hellseherischen Erkenntnisschärfe, die ihr blitzartiges Licht bis in die heutigen Umwälzungen wirft. Und die furchtbarste Tragik, die Macht, die das Edelste und Höchste dem Bösen dienstbar macht, kommt in der weltgeschichtlichen Größe seines Satans zum Ausdruck, des greisen Masinissa im „Irydion".

Und dürfte man nicht in den letzten Jahrzehnten, die freilich nicht an die Größe der drei Romantiker heranreichen, manchmal ein ähnliches Verhältnis zur Weltliteratur erblicken? Die Art, wie die Sturmflut der historischen Tatsachen in den Rahmen des Hauptwerkes von Sienkiewicz („Mit Feuer und Schwert") eingeschlossen wird — eine Neubelebung der griechischen Tragödie im „Fluch" von Wyspiański — die kollektive Tragödie in dessen „Hochzeit" — die Lyrik der schicksalbedrängten und gottsuchenden Menschheit bei Kasprowicz — das Bauernepos von Reymont — die bewunderungswürdige Gestaltung des mittelalterlichen Ideals im Lichte des modernen Fühlens in Berents „Lebenden Steinen" — sind es nicht Lösungen von Problemen, die in der Weltliteratur zu den wesentlichsten gezählt werden müssen?

Eines darf jedoch nicht verschwiegen werden: das Große liegt hier stets in Einzelleistungen. Eigene, bodenwüchsige Geistesströmungen hat Polen bisher in seiner Literatur nicht geschaffen. Man kann mit Zuversicht sagen: die französische Literatur ist größer als Corneille, Racine und Molière. Aber Mickiewicz — ist größer als die polnische Literatur.

Und es muß betont werden, daß meistenteils erst die Wirkungskraft des nationalen Wesens der Einwirkung von Einzelwerken die Bahn bricht. Dies zeigt selbst Spaniens Einfluß auf das übrige Europa, obwohl man geneigt wäre, die beiden Grenzvölker der abendländischen Kultur, die Polen und die Spanier, eben in dieser Hinsicht zu vergleichen, daß ihre Einzelleistungen so stark über das Niveau ihres literarischen Gesamtschaffens emporragen und oft — wie Cervantes' „Don Quijote" — in ihrer Art das Höchste bieten.

Wenn jedoch die hohen Werte der polnischen Dichtung bisher viel zu wenig in den europäischen Kulturschatz eindrangen, wenn Polen überhaupt nur einen einzigen Künstler der ganzen Welt geschenkt zu haben scheint — Chopin, so sind wohl zwei Tatsachen der Grund davon.

Erstens können außerhalb der Weltsprachen nur diejenigen Literaturen mächtig auf das Ausland einwirken, deren Hauptgebiet die Kunstprosa bildet und die infolgedessen nur einen verhältnismäßig geringen Teil ihrer Schönheit in der Übertragung einbüßen. Dies beweist die moderne skandinavische und die russische Literatur. Wenn nicht Puschkin, nicht Lermontov, sondern Dostojevskij der geistige Welteroberer wird, so liegt das nicht bloß in seiner weit über Puschkin und Lermontov emporragenden Tiefe und Originalität — ihm war der Weg durch



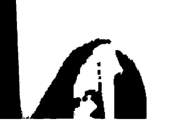
seine Prosa gebahnt. Wer weiß, ob Ibsen so mächtig auf das europäische Theater eingewirkt hätte, wäre er dem Vers seiner jugendlichen Glut treu geblieben? Und ist denn auch Spaniens größte Gabe für die Weltliteratur, der „Don Quijote", nicht ein Prosaroman? Polens Größe auf dem literarischen Gebiete bedeuten vor allem seine Dichter — und diese dichteten nicht in der Weltsprache eines Shakespeare, eines Goethe, eines Dante, eines Molière. Es ist also ganz natürlich, daß erst ein Roman, „Quo vadis" von Sienkiewicz, zum Gemeingut der Kulturvölker wurde — und daß ihm in den heutigen Tagen wieder ein Roman von Reymont zur Seite steht. Und doch sind die beiden weit davon entfernt, den Höhepunkt des polnischen Schaffens zu bezeichnen — ja, sie sind nicht einmal wahrhaft repräsentative Werke.

Und nun die andere Ursache. Die polnische Literatur ist für das Abendland zu wenig exotisch, um als Ausdruck einer fremden und neuen Welt zu interessieren (wie etwa die russische) und zu sehr durch nationale Interessen beherrscht, um durch das Allgemein-Menschliche zu fesseln. Wie unendlich hoch auch das rein Menschliche und das Göttliche im Menschen in einem Konrad von Mickiewicz, in einem Anhelli des Słowacki zum Ausdruck gelangt — jenes Verschmelzen der stärksten nationalen Eigenart und der typischen Menschlichkeit, das einen Cervantes und Dostojevskij kennzeichnet — wird in den polnischen Werken nicht erreicht.

Das gesteigerte Nationalgefühl, das in der polnischen Romantik zu einem Hauptquell und Hauptwert der Poesie erwächst, wirkt auch hemmend auf die Einwirkung dieser Dichtung inmitten der slavischen Völker. Sie alle blickten ja im XIX. Jh. auf Rußland als die einzige slavische Großmacht, die ihnen Hilfe bringen kann — und die Slavophilen waren aus politischen Gründen alle mehr oder weniger Russophilen. Nun aber wendet sich die Glut der polnischen Vaterlandsliebe mit all ihrer Macht gegen Rußland als den Henker Polens. Konnten denn die anderen Slaven solch eine patriotische Dichtung mit ungeteiltem Enthusiasmus begrüßen? Je mächtiger die Stimme jenes patriotischen Heldenkampfes ertönte — eines Kampfes um die höchsten Geisteswerte — desto mehr drohte sie die fingierte slavische Harmonie zu vernichten. Und man nahm es im Grunde den Polen übel, daß sie von der russischen Schreckensherrschaft so laut sprachen und sangen und in der Idylle des für alle Slaven in Liebe entbrannten Zarentums das Henkersbeil und das Märtyrerblut der ganzen Welt zeigten.

Der Begriff „Slave", bei den modernen Tschechen mit einer wirklichen Lebenswärme erfüllt und mächtig in den Dienst des Nationalbewußtseins gestellt, bei den Russen teils mit mystischer Träumerei durchglüht, teils zum Werkzeug einer klugen imperialistischen Politik geschmiedet — dieser Begriff bleibt bei den Polen etwas Vages, Unbestimmtes. Denn es ist ja eigentlich eine Idee, die der Vorzeit angehört oder der Zukunft, die eine Jugenderinnerung birgt oder ein Programm. Das Slaventum hat im geschichtlichen Sinne eine ähnliche Bedeutung wie das Urgermanentum — nur mit dem wichtigen Unterschied, daß sein Gehalt viel ärmer ist, daß es in der Entwicklung der einzelnen Völker viel schwächer in die Wagschale fällt. Es ist rein prähistorisch. Man darf von slavischen Völkern nicht in dem Sinne sprechen, wie von den romanischen. Nichts gemahnt hier an das geistige Verhältnis der „sorelle latine". „Romanisch" ist ein kulturhistorischer Begriff — das Wort „slavisch" hat nur für die Sprachwissenschaft und für die Ethnologie einen streng bestimmten Inhalt.

Die Stammesverwandtschaft verliert im Laufe der Weltgeschichte ihre Bedeutung, wenn sie durch ökonomische und politische Interessen durchkreuzt, durch religiöse Spaltungen geschwächt, durch Bildung von neuen Kulturzentren und Kulturkreisen vernichtet wird. Es siegt hier — wie so oft im Leben des Einzelmenschen — die geistige Wahlverwandtschaft über die Blutverwandtschaft, das Klassenbewußtsein über den tief vergrabenen Stammes-





instinkt. Ja — um so schroffer kann sich die emporwachsende Individualität eines Staates oder einer Nation eben gegen die ehemaligen Stammesgenossen abgrenzen. Die ungleichen Brüder sind nicht bloß im Familienleben durch die stärkste Kluft geteilt.

Die ursprüngliche Einheit der Slaven wurde im rein geographischen Sinne durch das Magyarenreich (noch früher durch die Hunnen und Avaren) gesprengt, dann kulturhistorisch und religiös durch den Gegensatz von Rom und Byzanz. Dazu kam die Tartarenherrschaft, die den Ostslaven ihren Stempel aufdrückte — und das jahrhundertelang auf den Südslaven lastende Joch des osmanischen Reiches.

Berücksichtigt man nun all die anderen Gegensätze der politischen und sozialen Entwicklung, die besonders den polnischen adeligen Freiheitsstaat und das despotische, byzantinische Rußland zu einem Paar von vollständigen Kontrasten gestaltet haben — so wird es niemand befremden, daß man nicht bloß von keiner „slavischen Geschichte" sprechen kann, sondern daß ein Zusammenreihen von „slavischen Literaturen" der historischen Wirklichkeit ebenso grell widerspricht, wie etwa das Einreihen der älteren rumänischen Literatur (vor dem XIX. Jh.) in die Gruppe der romanischen. Die polnische Literatur — und dasselbe gilt von der tschechischen — ist unzertrennlich mit dem romanisch-germanischen Abendland verknüpft und nur in diesem Zusammenhange kann sie betrachtet und erforscht werden. Daß sie im XVII. Jh. auf dem besten Wege ist, ihre Herrschaft über Rußland auszubreiten, daß sie im XIX. und XX. Jh. hie und da auch dem russischen Geist eine Anregung verdankt und daß ihre Werke oft von den anderen Slaven gelesen und bewundert und nachgeahmt werden — das vermag ihr Gesamtbild nicht im geringsten zu ändern. Die Einzelbestrebungen, in slavischer Tradition Nahrung für das polnische Schaffen zu finden, dürfen nicht unterschätzt werden. Aber im Bereich der belebenden Tradition kennt die polnische Dichtung nur zwei Quellen: das Christentum und die Antike.

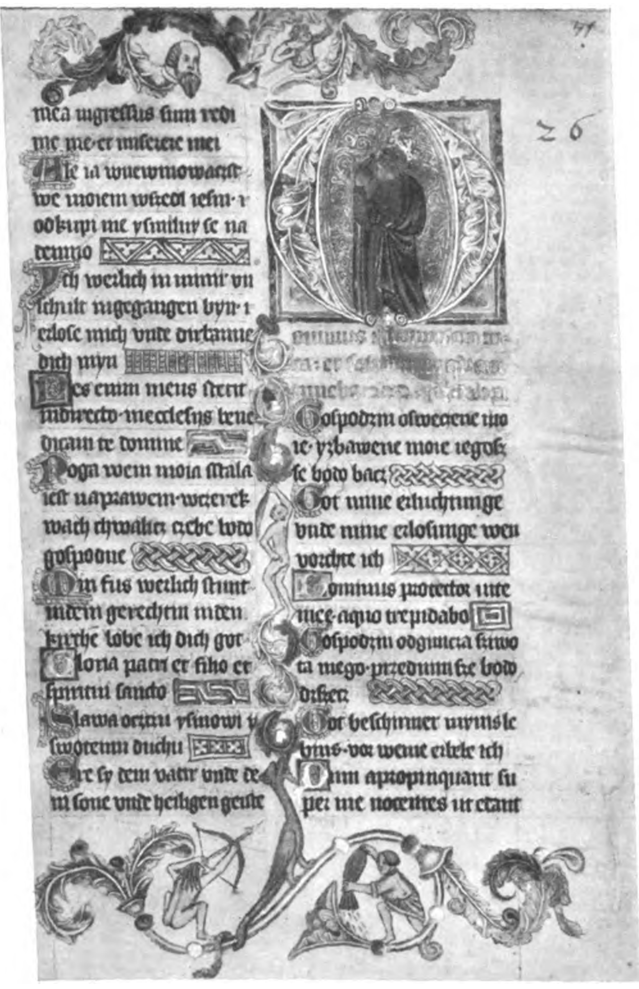
Wer durch die polnischen Dörfer streift, in ihre Hütten hineinblickt, ihre Volkssitten belauscht, ihren Volkstänzen beiwohnt — wird wohl fühlen, daß er auf slavischem Boden steht, wird wohl einsehen, daß er sich auf dem Scheideweg zwischen Westen und Osten befindet. Wer den ehemaligen Edelmann ins Auge faßt, wie er stolz und prächtig in seinem Kontusch einhergeht, wie er seinen gekrümmten Säbel schwingt — der sieht in ihm wohl den christlichen Ritter des Abendlandes in halborientalischer Tracht, mit einer orientalischen Waffe — und er wird sich vielleicht erinnern, daß die Bezeichnung „Held" (bohater) im Polnischen ein Lehnwort ist, dem Orient entnommen. Aber in Religion und Politik, in Kunst und Philosophie und namentlich in der Dichtkunst — ist und bleibt Polens Antlitz dem Westen zugewendet.

I. DAS MITTELALTER.

Großpolen ist die Wiege des polnischen Staates und des polnischen Schrifttums. Die politischen und kirchlichen Zentren — Gnesen und Posen — sind auch die Zentren der beginnenden literarischen Kultur. Dann erst übernimmt Krakau als Residenz- und Universitätsstadt die Führerrolle; doch bewahrt das literarische Polnisch in dialektischer Hinsicht für immer großpolnische Färbung.

Dieses literarische Polnisch bietet durch die Freiheit und Biegsamkeit seiner Syntax und Wortfolge, durch seinen Wortschatz und durch sein charakteristisches Lautsystem (größte Mannigfaltigkeit der Zischlaute, Nasalvokale) reiche Ausdrucksmittel, obwohl das frühzeitige Verschwinden der langen Vokale und die mechanische Fixierung des Wortakzents auf der vorletzten Silbe eine Verarmung der Melodie und Rhyth-





2. Ein Blatt aus dem sogen. Florianer Psalter (XIV. Jh.)
(Nach: L. Bernacki, Geneza i historja Psałterza Florjańskiego, Lwów 1927.)

mik bedeutete. Durch fremdes lexikalisches Gut bereichert, in seiner Ausdrucksfähigkeit wohl durch die lateinische Sprache angeregt, erreichte es so rasch eine gewissermaßen vollständige Kristallisierung, daß der heutige Pole die Denkmäler des XIV. und XV. Jh. fast ebenso leicht versteht, wie der Italiener die Sprache eines Dante und Boccaccio.

Nur dürfen solche Namen nicht angerufen werden in Verbindung mit einem recht poesielosen Schrifttum, wie das des mittelalterlichen Polens. Ist doch dieses Schrifttum, beinahe ausschließlich von Geistlichen gepflegt, im Gesamtbild der christlich-abendländischen Kultur, der Polen seit Mieszko I. Taufe (966) angehört, vor allem durch eine negative Seite charakterisiert: durch das Fehlen der ritterlichen Poesie, durch das Fehlen der mittelalterlichen Romantik, die erst im XVII. Jh. auftauchen soll.

Freilich kommt schon in den Anfängen jener charakteristische Zug zum Vorschein, daß Einzelerscheinungen über das Niveau der ganzen Entwicklung emporragen. Die polnische Dichtung beginnt mit den gehaltvollen dreiteiligen Strophen des „Bogarodzica-Liedes" (Bogarodzica = Mutter Gottes). Bis heutzutage mit einem Heiligennimbus verklärt, ein Kirchenlied und ein frommer Kriegsgesang, stammt es wahrscheinlich aus dem Anfang des XIV. Jh. Ihm zur Seite steht im XV. Jh. eine erhabene Hymne an den heiligen Geist, in jenem Dreizehnsilbler verfaßt, der in Polen die Rolle des französischen Alexandriners spielt.

Vor allem blüht das Schrifttum in lateinischer Sprache. Aber es dauert lange, ehe die Literatur eine Abspiegelung des polnischen Gesamtlebens bietet. Weder Boleslaus des Tapfern Siegeslaufbahn und staatsformendes Genie (992—1025), noch die inneren Zwistigkeiten der kleinen Fürsten, noch die Schrecknisse des Tartareneinfalls oder die imposante Kulturarbeit Kasimir des Großen († 1370) fanden einen Widerhall außerhalb der Chroniken. Die Chronik von Vincentius Kadłubek zeigt, daß bereits am Anfang des XIII. Jh. ein polnischer Schriftsteller ganz auf dem Niveau der abendländischen Chronisten und Schulgelehrten stand. Doch erst im XV. Jh. kann sich Polens geistige Elite mit der von ganz Europa messen — in dem Jahrhundert, da Polen eine Großmacht wird und die Herrscher des nunmehr vereinten Polens und Litauens, die Jagellonen, jene politische Stellung einnehmen, die bald den Habsburgern anheimfallen soll. Auf dem Konstanzer und Baseler Konzil erheben die polnischen Rechtsgelehrten und Theologen ihre gewichtige Stimme und in dem Konflikt zwischen Papst und Konzil steht die Universität Krakau mit eiserner Konsequenz auf Seiten des Konzils. Über die Scholastiker ragt Joannes Długosz empor mit seinem großen Geschichtswerk — gewaltig durch die Masse des gesammelten Materials, mittelalterlich durch die herrschende Idee von Gottes Vorsehung, humanistisch durch eine gewisse Anlehnung an den Stil von Livius, modern durch den Nachdruck, der auf die Geographie Polens gelegt wird. Fremde fühlen sich vom Ruhm des Krakauer „Studium generale" angezogen, in dem namentlich die Mathematik und Astronomie blühen — und Doktor Faust wird hier in die Arcana der Magie eingeweiht. Und aus Italien, aus Deutschland, aus Ungarn dringen bereits die ersten Fluten des Humanismus und der Renaissance.

Indes hinkt das Schrifttum in polnischer Sprache meistenteils recht unbeholfen nach. Die Bibelübersetzung, namentlich die Psalmenparaphrase, und die Predigt stehen im Vordergrund, ohne jedoch zu selbständig schöpferischer Herrschaft über die Sprachmittel zu gelangen. Ein umfangreiches Leben Jesu und Mariä, interessant durch allerlei apokryphische Motive, ist das wichtigste Erzeugnis der Prosa; in der Poesie klingt in den Marien- und Passionsliedern hie und da ein ergreifender Ton.

Man würde aus diesen Denkmälern, die oft einen starken tschechischen Einfluß merken lassen, kaum erraten, daß der Sinn für Kunst und Schönheit bereits hoch entwickelt war, daß die polnische Gothik ein eigenartiges Gepräge zeigt, daß in Krakau, dem polnischen Nürnberg, das Bürgertum mit den Magnaten wetteifert. Übrigens waren diese Bürger, ihrer deutschen Herkunft gemäß (die deutsche Kolonisation bildete die Basis von Polens Bürgertum), mit Deutschlands Kultur in regen Wechselbeziehungen — und derselbe Veit Stoß schmückte Krakaus und Nürnbergs Kirchen mit seinen Meisterwerken.

II. DAS ZEITALTER DER RENAISSANCE.

Das Bürgertum schien in den ersten Dezennien des XVI. Jh. eine führende Rolle in der beginnenden Nationalliteratur übernehmen zu wollen. Denn während in den höheren Kreisen mit der Kultivierung der lateinischen „elegantiae" eine Geringschätzung der „lingua vulgaris" Hand in Hand ging, sucht der bürgerliche Autor und der bürgerliche Buchdrucker der polnischen Sprache zu dienen. Leider stand diese bürgerliche Übersetzungsliteratur auf einem bereits überwundenen Standpunkt und Salomos und Morolfs Gespräche waren für sie das interessanteste Unterhaltungsbuch.

Ästhetische Interessen kommen anderswo zum Wort — und dieses Wort ist zuerst das Latein der Renaissancedichter. Auch dem gebildeten Bürger keineswegs fremd, ja sogar den zarten Frauenohren manchmal verständlich — herrscht es nicht nur in dem italienisch angehauchten Hofleben der beiden Siegmunde, sondern ist die Kultursprache des Adels.

Dieser Adel wird nun zur eigentlichen Nation und behauptet bis ins XIX. Jh. hinein seine privilegierte Stellung. Er war von der Aristokratie der anderen Länder verschieden, ein eigentümliches Gemisch von Exklusivität und Demokratie, von Kastenwesen und Gleichheitssinn. Die polnische adelige Masse — denn als eine Masse muß man sich die „Schlachta" denken — war weder ökonomisch noch kulturell einheitlich. Man fand hier beinahe alle Standesunterschiede, vom Magnaten, der mächtiger ist als der König selbst, bis zum bauernartigen kleinen Landbesitzer. Sie alle aber haben ihre eigene Erdscholle und sehen im Ackerbau die einzige Arbeit, die der Menschenwürde entspricht; treiben sie Handel, so verkaufen sie nur ihr Korn, das über Danzig fern nach Westen geht und seinen Besitzer reich macht; sie verachten den Bürger, verachten noch mehr den Bauern, den sie zur Leibeigenschaft erniedrigen. Hoch halten sie ihre Standesehre und wiederholen stets, der Schlachziz sei in seiner Behausung dem höchsten Würdenträger gleich. Zuerst im XV., dann im XVI. Jh. wissen sie alle Privilegien an sich zu reißen, zeigen sich oft egoistisch und kurzsichtig, aber erregen unsere Sympathie durch ihren Freiheitssinn, ihre Geselligkeit, ihre Vorliebe für das laute Gemeinleben und ihre moralisch gesunde Natürlichkeit und Bodenwüchsigkeit, der sich eine charakteristische, aus eigener Tradition und lateinischen Nachklängen aufgebaute Kultur zugesellt. Bald wird sie verflachen und erstarren, aber im XVI. Jh., in Polens „goldenem" Zeitalter, ist sie lebensvoll und rührig und ungemein aneignungsfähig. Mit jugendlichem Eifer — meistenteils übrigens ohne tieferes Erleben — schöpft sie besonders aus Italien. Die „Polonia apud Italos scholastica" umfaßt eine Menge der Begabtesten und Besten. Freilich denken sie hier vor allem an das antike Rom, anstatt sich an Raffael oder Michelangelo zu begeistern — der Ausdruck von Kunst und Bildung ist ihnen in erster Linie das altrömische Wort.

Die starke Rezeptivität der adeligen Intelligenz machte sie sowohl für Humanismus und Renaissance empfänglich, als für die Ideen der Kirchenreform. Wittenberg lockte ebenso stark wie Rom, und bald machte der Herrscher des säkularisierten Preußens, Polens Vasall Herzog Albrecht, seine Hauptstadt Königsberg zu einer literarischen Zentrale von Polen und suchte von hier aus den polnischen Protestantismus zu fördern. Das „echte Wort Gottes" ward zur Losung. Es entsprach dem erstarkenden Persönlichkeitsgefühl des Adels, daß er nunmehr auch sein Verhältnis zu Gott nach eigenem Belieben bestimmen sollte. Aber noch mehr entsprach dem Standesgefühl die Möglichkeit, Besitz und Privilegien der Geistlichkeit zu entreißen, die eine ungeheure Machtstellung im Staate besaß und nicht immer dieser Stellung würdig erschien.

Doch würde man den polnischen Protestanten Unrecht tun, wollte man ihren Bestrebungen den tiefen religiösen Ernst absprechen. Schon in den Anfängen der neuen Bewegung erscheint eine wahre Apostelgestalt — Jan Laski (Joannes a Lasco). Jener Neffe des höchsten katholischen Würdenträgers, des Primas





3. Zwei Blätter aus einem der schönen polnischen Drucke: Żywot ... Pana Jezu Krista von Balthazar Opeć, 1522. Bibliothek Baworowski in Lemberg. (Phot. Huber.)

Laski, jener Freund des Erasmus von Rotterdam, spielte doch eine hervorragende Rolle in der Geschichte der deutschen und der englischen reformierten Kirche und in hohen Ehren stand sein Name in protestantischen und humanistischen Kreisen. Die konsequentesten unter den Neuerern, die Antitrinitarier oder Arianer, sammeln unter ihren Fahnen eine Reihe von hervorragenden Männern, die bald dem Rationalismus der Aufklärung vorgreifen, bald Tolstois Evangelium zu predigen scheinen — aufopferungsfreudig und unbeugsam, wenn auch einseitig und schroff, von den anderen Protestanten noch mehr gehaßt als die Katholiken.

Polens Selbständigkeit war in diesen Religionsfehden verhältnismäßig gering. Dafür aber bot Polen dank seiner Freiheit ein lichtes Bild inmitten der blutigen Kämpfe und Gemetzel — und die verfolgten Ketzer flüchteten sich oft in das Land, dessen König kein Gewissensrichter sein wollte. Und wenn die Originalität der riesigen lutherischen, kalvinischen, arianischen, katholischen Literatur oft nur eine geringe ist, so verdient die Regsamkeit und Rührigkeit, die dem intellektuellen Leben des Landes ein ganz neues Gepräge verleihen, um so größere Beachtung. Diese Rührigkeit erlaubte den polnischen Protestanten, eine literarische Tat zu vollbringen, die in ihrer kollektiven Bedeutung Luthers literarischer Tat zur Seite gestellt werden kann: sie schufen eigentlich die Nationalliteratur. Dem protestantischen Verhältnis zur „lingua vulgaris" entstammt das Riesenwerk des Mikołaj (Nikolaus) Rey, dessen wuchtige Gestalt, stark und plump auf dem Grenzweg zwischen Mittelalter und Neuzeit aufgepflanzt, seit 1543 einige und zwanzig Jahre lang die polnische Literatur beherrscht.

Vor 1543 blüht nur die lateinische Poesie der Renaissancedichter: Paulus Crosnensis, Joannes Vislicensis, Andreas Krzycki (Cricius), Joannes Dantiscus, Nicolaus Hussovianus, endlich der erste bedeutende Lyriker Polens, der frühverstorbene Jüngling aus dem Bauernstande, ein „poeta laureatus", Clemens Janicius. Die meist charakteristische Gestalt ist wohl unter ihnen Andreas Krzycki, Bischof und Primas, Hofpoet im echten Renaissancestil, mit scharfem Witz und peitschender Boshaftigkeit, in der Erotik nicht viel besser als Aretino, in seiner Amoralität jener ehrgeizigen Intrigantin ähnlich, der Königin Bona aus dem Hause Sforza, die dem Hof der Jagellonen einen ungeheuren Fortschritt der materiellen Kultur, viel Kunst und Schönheitssinn und eine innere Verderbtheit brachte. Inniger werden die Bande mit

Italiens Kunst — italienische Künstler arbeiten für Polen, die herrliche Siegmund-Kapelle in der Krakauer Kathedrale am Wawel läßt uns zum Teil Polens Luft, zum Teil die Luft Italiens atmen. Doch bleiben auch die früheren Kulturverhältnisse bestehen; die polnischen Bücher verraten auf den ersten Blick ihre Verwandtschaft mit den deutschen Offizinen, und etwas von Nürnbergs Patriziergröße hat nicht bloß Krakau, sondern auch das als Handelsstadt bedeutende Lemberg.

Das Jahr 1543, das für Polens geistige Kultur den größten Triumph bringt — in dem das nachgelassene geniale Werk des Thorners Copernicus „De revolutionibus orbium celestium" erscheint — ist sowohl für das Schrifttum in polnischer Sprache, als für die polnisch-lateinische Literatur von epochemachender Bedeutung. In diesem Todesjahr des Janicius veröffentlicht Rey sein „Kurzes Gespräch zwischen einem Gutsherrn, einem Pfarrer und einem Schultheiß" und zum erstenmal treten die zwei großen lateinischen Prosaiker auf, Modrzewski und Orzechowski.



4. Fragment der Siegmundkapelle im Krakauer Dom. (Das Grabmal der Königin Anna, der letzten Jagellonin.) (Phot. Krieger.)

Die rasch aufblühende Literatur dient vor allem praktischen Zwecken. Die tüchtigsten Köpfe werden durch die religiöse Propaganda und die theologische Polemik in Anspruch genommen. Von 1549 an dauert einige Jahrzehnte hindurch die Hochflut religiöser Schriften, die sowohl den frischgestalteten Reichtum der Nationalsprache, als die erprobten Waffen des ciceronianischen Lateins ausnützen. — Diese Streitschriften bereichern vor allem die Prosa, doch ist auch auf dem Gebiete der Poesie die Bedeutung der Reform und der Gegenreform nicht zu verkennen. Das Kirchenlied, von Luther so machtvoll angeregt, zeigt einen wahrhaften Aufschwung, und das Bedeutendste, was die damalige Poesie aufzuweisen hat, streift das Gebiet der religiösen Lyrik.

Ebenso stark wie durch die religiösen Tendenzen, wird die Literatur des „goldenen Zeitalters" durch die politischen Ideen beherrscht. Es gibt unter den damaligen Schriftstellern bedeutende politische Köpfe, wie Andreas Fricius Modrzewski, der in den fünf Büchern „De republica emendanda" ein klares Bewußtsein der nötigen Reformen zeigt — es gibt Volksredner von hinreißender demagogischer Kraft des zündenden Wortes, wie der Ciceronianer Orzechowski, ein hitziger und unklarer Kopf, der zuerst durch seine Priesterehe ganz Polen in Bewegung setzt und dann für eine römische Theokratie kämpft — es gibt vielseitige Publizisten, wie Krzysztof Warszewicki — es gibt auch solche, die in ihrem stillen Kabinett politische Pläne schmieden und selbe nicht zu veröffentlichen wagen, wie Górnicki. Aber unaufhörlich herrscht die Atmosphäre der politischen Interessen. Und inmitten der mehrmals zwecklosen Reformbestrebungen wird durch die Wirklichkeit des polnischen Staatswesens das große Problem des Gottesgnadentums und der Volkssouveränität gelöst. Die königliche Macht stammt als solche von Gott, aber vom Volkswillen hängt es ab, wem sie verliehen wird, und ein Vertrag zwischen Volk und Herrscher ist die Basis ihrer wirklichen Form. Alle Adeligen wählen seit 1573 den König und der Neugewählte muß die „Pacta conventa", die Magna Charta der Adelsrepublik, unterzeichnen, bevor ihm der Primas durch die göttliche Weihe die von Gott herrührende Herrschergewalt erteilt.



5. Mikołaj Rey.
Aus der Erstausgabe seines Wizerunk własny żywota człowieka poczciwego 1559.

Mit den religiösen und politischen Tendenzen mischt sich auf Schritt und Tritt die Paränetik. Wie in Frankreich, ist auch in Polen der Moralist ein jahrhundertelang herrschender Typus des Nationalschriftstellers. Meistenteils noch unfähig, lebendige Menschentypen zu gestalten, sucht die Literatur ihr Höchstes in der Darstellung des allgemeinen Menschenideals zu bieten.

Das Lebensvollste und Bodenwüchsigste ist wohl der „Biedermann", der „vir bonus", den Mikołaj Rey aus Nagłowice als Musterbild entwarf.

Grobgeschnittene Züge zeigt sein breites, heiter und verständig blickendes Gesicht auf dem zeitgenössischen Porträt[1]) und grob geschnitten sind die markigen Züge seiner Persönlichkeit. Er scheint einen kolossalen Überschuß an Lebenskräften zu besitzen; rührig, redselig, habsüchtig, streitlustig, häuft er Reichtümer, mehrt seine Güter, gründet ein Städtchen, führt Prozeß auf Prozeß, taumelt von Gelage zu Gelage, entzückt als „gut Freund" durch seine Geselligkeit, seinen Humor, seine improvisierten Lieder und erregt Aufsehen durch seinen enormen Appetit und durch seinen enormen Durst, den er mit dem allerschlechtesten Bier zu stillen pflegt. Dabei ist er der rastlose Schriftsteller, der fromme gottesfürchtige Diener des Herrn und der eifrigste Patriot, der ohne jeglichen Ehrgeiz — er druckt fast alles anonym oder unter fremdem Namen — all sein Wissen und Können seiner Nation zu Diensten stellt. Mögen Streitlust und Rechthaberei und Prozeßwut auch an seiner religiösen Polemik ihren Anteil gehabt haben — sicher bleibt doch, daß ihm sein Werk als fromme Pflichterfüllung galt — und daß sich dieser joviale, so gerne laut auflachende Landedelmann zum Praeceptor Poloniae berufen fühlte.

Er hat seine Aufgabe erfüllt — er, der Vater der polnischen Literatur und ihr größter Paränetiker — mittelalterlich durch die Form, fern von jeglicher Renaissancepoetik, aber modern in der Zuversicht, mit der er sich als Weltlicher an alle Glaubensfragen heranwagte, dem Hans Sachs in dieser Hinsicht verwandt — und noch mehr modern durch seinen heißen, zweckbewußten Patriotismus. Ein Feind der Schulgelehrsamkeit, nur der eigenen Weltkenntnis und der Bibel vertrauend, ist er, trotz seiner ausgiebigen Belesenheit, im echt protestantischen Sinne ein Gegner „menschlicher Erfindungen" und ein Gegner der dem Volk aufgedrungenen fremden, lateinischen Sprache. Zeigen will er, daß der Pole seine eigene Sprache hat und weß das Herz voll ist, in der eigenen Sprache auszudrücken vermag. Er hat keine Verteidigung seines Idioms geschrieben, wie Du Bellay — aber seine ganze Laufbahn ist eine große „Défense de la langue polonaise". Und dabei will er bessern und belehren — ein typischer gescheiter Bauernwirt, der viel gesehen hat und vieles erlebt, trotzdem er nie in der Fremde und nie auf der Hochschule gewesen, der sich um metaphysische Subtilitäten herzlich wenig kümmert, der aber wohl weiß, wie man leben soll und wie man es sich am besten mit den Mitmenschen und mit dem lieben Herrgott einrichtet, um ruhig und ungestört mit Weib und Kind

[1]) Wichtiger als dieses Bildnis — ist das ausgezeichnete literarische Porträt, die köstliche Biographie Reys, von seinem Freunde, dem Humanisten Andrzej Trzecieski, verfaßt—vielleicht sogar eine Autobiographie, unter dem Namen des Freundes veröffentlicht.

und Freund sich und den anderen zum Ruhm und zur Freude zu leben und endlich des ewigen Heils teilhaft zu werden. Kunstlos drückt er es aus, aber bilderreich ist seine Darstellung, die freilich am liebsten zur nächsten Umgebung greift uud die Tugend als schönes Pferd, die Untugend als schmutziges Schwein malt — charakteristisch und packend ist sein reicher und frischer Wortschatz und sein Satzrythmus erhebt sich manchmal zu einer staunenswürdigen Kraft und Würde.

Er beginnt mit Liedern, veröffentlicht 1543 das satirische, lebenswahre „Kurze Gespräch", arbeitet an einem Psalter, schreibt in Anlehnung an Crocus und andere, aber ganz in mittelalterlicher Mysterienart, ein dramatisches „Leben Josephs", tritt als Kämpfer des neuen Glaubens auf, indem er den „Mercator" von Naogeorgus paraphrasiert, verfaßt zahlreiche Epigramme, verflacht den „Zodiacus vitae" von Palingenius, hat seine Freude an witzigen, satirischen Dialogen, zeigt das Idealbild des Landlebens in seinem „Leben eines Biedermanns" (Żywot człowieka poczciwego), dem Hauptteil des großen Werkes, das den in der Weltliteratur so wohlbekannten Titel „Spiegel", „Speculum", trägt, erhebt sich endlich zur höchsten Stufe seiner Prosa in der (übrigens wenig originellen) „Postille". Und in den Versen, in welchen er vom Leben Abschied nimmt, zeigt der schreiblustige Greis, der meistenteils auf dem Niveau Hans-Sachsischer Knittelverse steht, daß ihm auch ein echtes poetisches Talent mit nichten fehlte. Aber die Musen, die er nie angerufen hat, haben ihm den Preis der wahren Kunst nicht enthüllt.

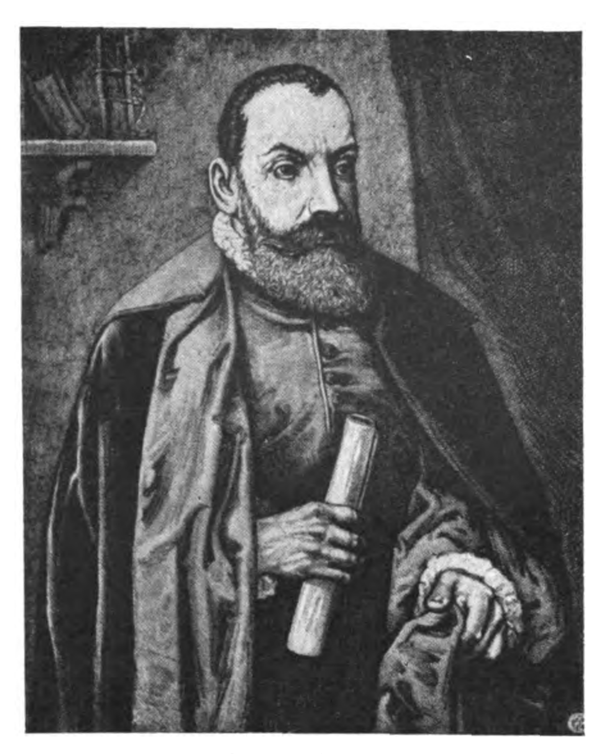
Ein echter Musensohn ist dafür Jan Kochanowski. Kaum eine einzige Generation trennt ihn von Rey (Rey 1506—1569, Kochanowski 1530—1584), aber eine ganz andere Kulturwelt spricht aus seinen polnischen und lateinischen Gedichten.

Der Bodenwüchsigkeit Reys steht hier die Renaissancekultur gegenüber, der eigensinnig auf ihrer barschen Schroffheit beharrenden, oft absichtlichen Kunstlosigkeit — der durch Bildung großgezogene künstlerische Formwille. Rey spricht, wie ihm der Schnabel gewachsen ist — Kochanowski komponiert. Er weiß zu sagen — und er weiß zu verschweigen, was der weitschweifige Herr von Nagłowice wohl nie vermochte. Aber der zartbesaitete Künstler und der ungeschlachte Volkslehrer haben eine merkwürdig ähnliche Lebensauffassung: beide sind durch und durch Landedelleute. Nicht im Ausland, nicht im Hofleben findet Kochanowski sein Glück — er findet es erst auf seinem kleinen Landgut, wo ihm die Linde liebevoll ihren Schatten bietet — und der Krug Wein ihm die Melancholie verscheucht — und die Laute ihm gestattet, „zu sagen, was er leide" und was ihn erfreue.

Er stammte — wie die Mehrzahl der polnischen Autoren — aus dem adeligen Mittelstande. In Italien, wo er lateinische Elegien schreibt, wird es ihm klar, daß eine kunstvolle Poesie auch in der „lingua vulgaris" geschaffen werden kann. In Frankreich lernt er Ronsards literarisches Programm kennen — und auch er wird nun eine der klassischen Dichtung ebenbürtige Poesie mit Benützung der klassischen Stilformen in seiner Muttersprache bieten — ein Renaissancedichter und zugleich ein nationaler Dichter. Er wird aber den römischen Camoenen keineswegs untreu und bis ans Lebensende verfaßt er lateinische Verse.

Von seinen Reisen zurückgekehrt, ist er sofort der gefeierte Dichter, dem der alte Rey ohne eine Spur von Neid den ersten Platz einräumt, den das anonyme Gedicht „Proteus" (1569) als „Lieb und Wonne des Jahrhunderts" begrüßt. Er kommt aus dem sonnigen Italien als feiner Epikuräer, dem das „Carpe diem" zur Lebensdevise geworden — und als Hofpoet der Magnaten, als Sekretär des letzten Jagellonen, als Vertrauter der bedeutendsten Politiker, nimmt er teil an den Freuden des Hoflebens, und streut inmitten dieses Lebens die Blumen einer bisher in Polen nicht dagewesenen kunstvollen, leicht hingeworfenen Poesie. Dabei weiß er auch den politischen Plänen seiner Gönner im „Satyr" und in der „Eintracht" einen prägnanten Ausdruck zu geben. Seine persönlichen Erlebnisse sind trotz der lyrischen Herzensergießungen in einen undurchdringlichen Schatten gehüllt. Nur das eine scheint sicher zu sein, daß ihm das Hofleben schwere Enttäuschungen brachte und eine innere Wandlung zur Folge hatte. Der Vierzigjährige zieht sich auf ein kleines Landgut zurück, heiratet, hat mehrere Kinder und genießt das stille Glück eines idyllischen Familienlebens. In seinen Quietismus leuchtet auch ein leiser Abglanz Horazischer Weltanschauung hinein — und er wird zum klassischen Vertreter der „Mâze" im Sinne der Minnesänger. Aber Hand in Hand geht mit diesem Sich-Einengen und Begrenzen eine religiöse, nach innen führende Vertiefung. Teils die Pietät der heiligen Überlieferung gegenüber, teils ein nicht zu leugnender Mangel an poetischer Erfindungsgabe mögen dazu beigetragen haben, daß er, der schon vor Jahren durch den herrlichen Hymnus: „Was willst Du von uns, Herr, für Deine reichen Gaben" seinen Ruhm begründet hat — nunmehr in einer unvergleichlich poetischen Paraphrase der Psalmen sein überströmendes religiöses Gefühl in den Rahmen einer reifen künstlerischen Form einschloß. Bald darauf wurde die Idylle des Dichterlebens durch einen schweren Schicksalsschlag unter-





6. Jan Kochanowski.
(Nach Chmielowski, Historja lit. pols. Wydanie nowe przygotował St. Kossowski.)

brochen: Kochanowski verlor sein Lieblingskind, das kleine, außerordentlich begabte Töchterchen, Ursula. Sein inneres Gleichgewicht schien vernichtet, seine Weltanschauung schien zusammenzubrechen. Doch rang er sich endlich zu einer inneren Klärung und Beruhigung hindurch — und seinem Kinde errichtete er ein Denkmal, wie es kein anderes Kind in der Welt je gehabt.

Aus dem Herzensschrei: „Du bist nicht mehr da, meine Ursula" wuchs das lyrische Meisterwerk der altpolnischen Literatur empor, der Zyklus der „Klagelieder" („Treny" 1580).

Es ist ein Zyklus von 19 Gedichten, die in mannigfaltiger poetischer Form teils die Erinnerung an das vorzeitig verlorene Kind und dessen schmerzdurchzucktes Lob enthalten, teils des Dichters inneres Drama. Nach einer klassisch stilisierten Ouvertüre folgen die wirklich geschauten, wirklich erlebten Bilder und ihr Gefühlsgehalt steigert sich zu einem Verzweiflungsschrei, der die moralische Ordnung der Welt verneint. Kraftlos zeigt sich die aus der Antike geschöpfte Philosophie — um so siegreicher erscheint die den Psalmen entnommene Gottesidee. Aber nicht in der Überlieferung liegt die eigentliche versöhnende Macht — sie liegt in dem Glauben der Kindheitsjahre. Und diejenige, die dem Dichter jenen Glauben eingeflößt hat, seine innig geliebte verstorbene Mutter kommt zu ihm als Traumvision mit dem Kind im Arm, madonnenartig stilisiert — und tröstet ihn mit dem Unsterblichkeitsglauben. Der Schluß ganz im Sinne der Renaissancepoetik — aber auch im Sinne der psychologischen Wahrheit.

In seinen „Liedern", die den „Carmina" von Horaz am nächsten stehen, ohne freilich eine derartige Formvollendung zu erreichen — in seinen „Scherzgedichten", die bald in epigrammatisch zugespitzter Kürze, bald in kleinen lyrischen Skizzen nicht bloß Witziges und Charakteristisches, sondern auch Ernstes und Tieferlebtes bieten — ist Jan Kochanowski ein gelehriger und selbständiger Jünger der Antike. Allein der Zyklus der „Klagelieder" ist in seiner Struktur etwas Neues. Mit tausend Fäden an die klassische Epicedienliteratur und an die Bibel gebunden — hat er als Ganzes nirgends ein Vorbild und ist der Höhepunkt von Kochanowski's Können auf dem Gebiete der künstlerischen Komposition.

Die Kompositionsgabe versagt ihm in den epischen Proben und zum Teil auch in dem Versuch eines klassischen Dramas, in der „Abfertigung der griechischen Gesandten". Nichts ist aber lehrreicher, als eben diesen Versuch mit Reys „Leben Josephs" zu vergleichen: Renaissance und Mittelalter stehen in den beiden Werken nebeneinander als schroffste Gegensätze — und man sieht hier klar, was für einen Kunstschatz Kochanowski seiner Nation gebracht hat, trotzdem er weder den grammatischen Reim scheute noch gewisse rhythmische Härten. Mit seinen würdevoll dahinfließenden und doch anmutsvollen Versen bedeutet er für Polen das, was für Frankreich die Plejade — doch mit dem Unterschied, daß er eigentlich gar keine Tradition in seinem Volke vorfand — und daß er künstlerisch selbständiger, poetischer und menschlich tiefer ist, als Pierre Ronsard, wenn er ihm auch in Formgewandtheit nachsteht.

Für die Verfeinerung des Formgefühls waren die italienischen Einflüsse von hohem Werte. Dies zeigt sowohl die tiefempfundene und ein wenig grüblerische Lyrik des frühverstorbenen Mikołaj Sęp Szarzyński, als auch die kunstvollen, auf italienische und spanische Quellen zurückgehenden religiösen Gedichte von Sebastjan Grabowiecki.

Reine, echte Poesie im Sinne Kochanowski's blieb eine Ausnahme. Was man im großen und ganzen schrieb,



7. Skarga's Predigt. Gemälde von Jan Matejko (XIX. Jh.).
(Phot. Huber.)

war sozusagen angewandte Poesie. Vor allem Gelegenheits- und Lobgedichte im Zeitgeschmack. Nicht nur ein Andrzej Zbylitowski vergeudet dafür sein Talent und verschwendet seine mythologischen Kenntnisse — selbst der zweitgrößte Künstler, als lateinischer Dichter auch im Ausland gefeiert, der Lemberger Bürgersohn Szymon Szymonowic (Simon Simonides), häuft Strophe auf Strophe in kunstreicher panegyrischer Dichtung.

Eine Poesie, die wenig Einbildungskraft zeigt und viel Beobachtungsgabe und deren Sinn auf das praktische Leben gerichtet ist, muß zur Satire hinneigen. Satirische Lebensbilder sind wohl das beste in Reys Gesamtwerk — und auch das Interessanteste unter Marcin Bielski's Büchern, der noch vor Rey die ganz mittelalterlichen „Lebensläufe der Philosophen" aus dem Tschechischen übersetzte (1535), der dann eine große Weltchronik schrieb und eine „Komödie" im Stil der Moralitäten mit einer wunderschönen Vorrede — vielleicht der schönsten, die jene Epoche der zahllosen „Epistulae dedicatoriae" kennt — einer rührenden Ansprache an das eigene Buch. Die ernste Satire und die didaktische Poesie pflegt der bürgerliche Dichter Sebastjan Klonowicz, außerdem der Hauptvertreter der beschreibenden Poesie in lateinischer und polnischer Sprache. In dieser Hinsicht ist er einer der originellsten in einer Epoche, in der stets fremdes Gut angeeignet wird.

Das volle Bild des Nationallebens bietet jedoch nicht die Poesie, sondern die Prosa des „goldenen Zeitalters". Und während uns selbst die Verstechnik eines Kochanowski hie und da als primitive Kunst anmutet — erhebt sich gleichzeitig die Prosa zu einer künstlerischen Vollendung, die auf dem Gebiete der Rhetorik nicht mehr überboten werden sollte. Dabei hat sie aber ein spezielles Gepräge, das sie in den neuesten Zeiten gänzlich einbüßen wird. Im Anschluß an die klassische Kunstprosa entwickelt sie einen unendlich biegsamen und mannigfaltigen Periodenbau. Der Meister dieses kühl konstruierten und plastisch sich dem Gedanken anschmiegenden Satzbaus ist Łukasz Górnicki, der den „Cortegiano" des Baldassare Castiglione den polnischen Verhältnissen angepaßt hat. Nicht so viel klassische Ruhe und Vollendung, aber um so mehr Glanz und Bewegung hat Stanisław Orzechowski, der mit derselben Kraft und Leichtigkeit die lateinische rhetorische Prosa, wie die polnische

beherrscht. Doch erst bei Piotr (Peter) Skarga (1536—1612) erreicht die polnische Prosa die ganze Fülle ihrer Ausdrucksmöglichkeiten; und erst bei diesem Jesuiten schimmert durch den klaren Gedankenbau persönliche Größe hindurch. Er ist die erste gewaltige Persönlichkeit der polnischen Literatur, jener Seelenbezwinger, „Psychotyrannos", wie ihn die Gegner nannten.

Er war Polens bedeutendster Kirchenredner. Es war der einflußreichste religiöse Schriftsteller, einerseits mit fanatischem Eifer auf die Ketzer losstürmend, andererseits der Union mit der griechischen Kirche den Weg bahnend. Er war ein Meister der Erbauungsliteratur, und seine Heiligenlegenden wurden das erste Volksbuch Polens und stellten sich neben die herrliche Bibelübersetzung des Jesuiten Jakób Wujek.

Er war aber auch der größte politische Schriftsteller. Mag das monarchistische, streng katholische Programm Skargas den Ideen einer Magnatengruppe entlehnt sein, wie beinahe alle seine theologischen Erörterungen aus fremden Quellen (Bellarmin, Stapleton u. a.) geschöpft sind — sein Eigentum ist die beinahe unheimliche Weitsichtigkeit, sein Eigentum ist der zündende Patriotismus. Die acht „Reichstagspredigten" (Kazania sejmowe, 1597) sind das meist erschütternde und festhaltende Buch der älteren polnischen Literatur. Das klare Bewußtsein der Übelstände, eine Ahnung des künftigen Verfalls trotz gegenwärtiger Macht und Größe (die auch bei Orzechowski zu finden ist und zum Teil auf Ciceros Pessimismus zurückgeht) — steigert sich zur schmerzlichen Extase eines Propheten. Als Prophet wollte übrigens Skarga nie gelten. Aber er glaubte an seine von Gott gegebene Mission, er fühlte sich berufen, sein Volk zu warnen, wie ein Jesaias. Nie sind einer mächtigen Nation gewaltigere Warnungsworte zugerufen worden — und nie blieben sie fruchtloser....

III. DAS XVII. JAHRHUNDERT.

Ein Chaos und eine Tragödie — dies ist der Gesamteindruck, den Polens Geschichte im XVII. Jh. hinterläßt. Und doch fehlte in diesem anarchischen Chaos weder eine lebensfähige Energie, noch wahrhafte Größe — und durch die Geschichte des allmählichen Verfalls weht ein wahrhaft epischer und romantischer und heldenhafter Hauch. Jene Epoche, in der — seit 1648 — die äußere und innere Macht Polens zusammenbrach, ist zugleich Polens Heldenzeitalter.

Ein epischer und romantischer und heroischer Zug herrscht auch in der Literatur des XVII. Jh. — und zugleich ein gesunder, kräftiger, scharfblickender Realismus. Dieser Realismus erinnert an einen ähnlichen Hang in der deutschen Literatur jener Zeiten, wie denn überhaupt die Folgen des Kosakenaufstands, des schwedischen Krieges, der Kämpfe mit Moskau an die Folgen des Dreißigjährigen Krieges zu denken zwingen. Einen Grimmelshausen hatte zwar das damalige Polen nicht hervorgebracht — aber die Memoiren des Jan Chryzostom Pasek geben uns von dem polnischen Leben in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts ein ebenso farbenreiches und bewegungsreiches Bild und fesseln ebenso stark durch das außerordentliche Erzählertalent, wie der Roman vom Simplicius Simplicissimus. Die Epoche der großen Kriege, der großen Umwälzungen — ist auch eine Epoche von Memoiren. Sie sind von sehr verschiedener Art: am Anfang des Jahrhunderts begrüßt uns mit seinem Feldherrnbericht in Cäsars Stil, voll von gedämpfter und um so mehr ergreifender Tragik, eine hehre Heldengestalt, der Hetman[1]) Stanisław Żółkiewski — in den achtziger Jahren schreibt Polens erste Dichterin, Anna Stanisławska, ihre traurige Autobiographie.

Sie schreibt in Versen. Denn der Vers wird im XVII. Jh. die gewöhnliche Ausdrucksform. Wer den Polen jener Zeiten in allen Lebensmomenten kennen lernen will, ihn im Haus und im Lager begleiten, in sein Denken und Fühlen und sein Alltagsleben eindringen, der wird nicht nur einen Pasek studieren, sondern auch die unzähligen Versmassen des talentvollsten und eigenartigsten Dichters, des Wacław Potocki.

Eine Unzahl von Gedichten, d. h. von gereimten Verszeilen, eine Unzahl von Poeten. „Wer kennet ihre Namen?" Sie kümmern sich selbst herzlich wenig darum, ihrem Namen ein dauerndes Angedenken zu sichern. Ein jeder schreibt Verse (die Schreiblust wird zu einer Graphomanie), aber nur zu seinem eigenen

[1]) Oberster Feldherr und Kriegsminister.

Vergnügen und zur Freude eines engen Bekanntenkreises. Dies ist besonders für die Poeten aus dem Magnatenstande charakteristisch. In jener an Paradoxen reichen Epoche zeigt auch das literarische Leben einen ganz paradoxen Zug. Weniges wird verhältnismäßig gedruckt — und meistenteils eben nicht das Wertvollste. Es gibt Dichter, die einen großen Ruhm genossen und die keine einzige Zeile veröffentlichten; es gibt solche, die das Schlechtere drucken und das Beste in ihren Handschriften oder in Abschriften liegen lassen — wie Wacław Potocki. Beinahe die ganze wertvolle Literatur, mit Pasek an der Spitze, mußte im XIX. Jh. neu entdeckt werden.

Denn in der Zeit dieser Massenproduktion verschwindet in den weiteren Kreisen das eigentliche literarische Interesse. Die große Verbreitung der polnischen Kultur — polnisch schreiben die russischen Orthodoxen, polnisch schreibt der bedeutendste Dichter der Walachei — ist zugleich eine allmähliche Verflachung. Ähnlich wie im verwüsteten Deutschland kommt es zu einer Geschmacksverwilderung. Diejenigen, die eine ästhetische Kultur zur Schau tragen, verwechseln das Kunstvolle mit dem Gekünstelten — die anderen lassen sich durch das rein Stoffliche erdrücken und verwechseln die Kraft des Ausdrucks mit geschmackloser Roheit.

Und doch schien es in den ersten Dezennien des Jahrhunderts, daß die Tradition des goldenen Zeitalters treu erhalten und auf ein noch höheres Niveau der echten Kunst erhoben wird. Szymon Szymonowic zeigt sich als Meister der polnischen Sprache in seinen „Idyllen" (1614). Er tritt natürlich in Vergils und Theokrits Fußstapfen und begnügt sich oft mit einer formvollendeten Paraphrase. Aber wo er originell ist, da gestalten sich seine Idyllen zu einer so wundervoll poetischen Wiedergabe der einfachen ländlichen Wirklichkeit und zu solch einer Vollendung von Ausdruck und Komposition, wie sie sonst kaum ein moderner Idyllendichter erreicht hat.

Seit Szymonowic' Auftreten hat sich die Idylle — im XVII. Jh. vor allem vom Lemberger Bürgermeister Józef Bartłomiej Zimorowicz und von Gawiński gepflegt — beinahe ebenso stark in der polnischen Dichtung eingebürgert, wie die immerfort nachgeahmten lyrischen Gattungen des Kochanowski. Aber für die Bereicherung und Ausdehnung des Stoffgebietes und der Ausdrucksmittel war ein anderer Dichter von ausschlaggebender Bedeutung: Piotr Kochanowski, Johanns Neffe. Seine 1618 gedruckte Übersetzung der „Gerusalemma liberata" (die Übersetzung des „Orlando Furioso" blieb ungedruckt) übertraf an Bilderreichtum und an Biegsamkeit und Mannigfaltigkeit des poetischen Ausdrucks alles, was bisher in der polnischen Dichtung geleistet worden war. Sie machte die Stanze zur beliebtesten Strophe der polnischen Epik und sie blieb ein unerreichtes Muster für die historisch-heroische und für die romantische Epik.

Die historische Epik jedoch wußte sich meistenteils nicht über chronikartige Berichterstattung zu erheben und wenn sie ein Muster suchte, so waren es Lucans „Pharsalia". Samuel Twardowski betritt hier mit seinen riesig ausgedehnten Reimchroniken den Weg und Wacław Potocki bedeutet mit seinem „Chotiner Krieg" (Wojna Chocimska) den Höhepunkt. Auch er ist eigentlich ein Berichterstatter und folgt mit sklavischer Treue dem Buch „De bello Chotinensi" von Jakób Sobieski (es war der Vater Johann des III., des Befreiers von Wien); aber sein Bericht hat einen wahrhaft epischen Schwung und in seiner bataillistischen Poesie weht mächtig der ritterliche Sinn des damaligen Polens.

Die romantische Epik schöpfte aus Italien und aus Spanien Stoff und Muster (Hieronim Morsztyns poetische Erzählungen, Samuel Twardowski's „Schöne Pasqualine") — und wenn Wacław Potocki's riesiger Roman in Stanzen, der „Syloret", keine Paraphrase ist, wie die in Reime gekleidete „Argenis" (von Barclay), so sind doch alle seine Motive leicht auf die fremde Romanliteratur zurückzuführen.

Für die Lyrik war es ein Unglück, daß der größte und zartfühlendste Lyriker, der Jesuit Matthias Kasimir Sarbiewski (Sarbievius), dessen Ruhm bis nach England drang, nur in lateinischer Sprache schrieb. Er war Horazens bedeutendster Jünger und die Liebe zu Gott, zur heiligen Jungfrau und zur Natur entlockte bei ihm neue Melodien der venusinischen Laute. Ein Klassiker durch und durch, neigte er aber bereits zu der Effekthascherei des Barockstils, und die Poetik, die er als Lehrer seinen Schülern im Jesuitencollegium vortrug, verrät schon durch ihren Titel „De acuto et arguto" die Tendenzen des Seicentismo.

Ein echter Seicentist ist jedoch erst Andrzej Morsztyn. Alle Feinheiten der raffinierten Kunst hat er seinem Meister Marini abgelauscht und in der leichten Grazie, in der lüsternen Frivolität und in den poetischen Spielereien seiner Erotik ist er ein typischer Repräsentant der „galanten Lyrik". Die Erotik erweiterte überhaupt im XVII. Jh. ihr bisher ein wenig enges Feld; sie weiß bei Szymon Zimorowicz vom kleinrussischen Lied die Musik der reichen Strophenform zu leihen, sie greift bei einem der vielen anonymen bürgerlichen Dichter zum volkstümlichen Balladenton, sie tändelt mit konventionellen Motiven, mit denen die Lyrik dieses Zeitalters ein Spiel endloser Variationen treibt, sie sinkt auch zu einer unerfreulich rohen Sinnlichkeit herab.



In der Massenproduktion jener Jahre findet man zahllose religiöse Gedichte. Die religiöse Lyrik, zu Beginn des Jahrhunderts von Miaskowski und Grochowski gepflegt, in der zweiten Hälfte von Wespazjan Kochowski, hat einen stark konfessionellen katholischen Charakter. Sie bringt nicht selten Geschmackloses hervor — aber sie schafft auch ein Meisterwerk: die „Psalmodie" von Kochowski, in deren biblischer Prosa, welche hier zum erstenmal in Polen als eigenartige Kunstform beherrscht wird, die persönlichen Erlebnisse, das gesteigerte religiöse Gefühl, der Patriotismus und die Größe des geschichtlichen Hintergrundes (Wiens Befreiung durch Sobieski im Jahre 1683) zu einem majestätisch dahinfließenden lyrischen Strom zusammenschmelzen. Tief unter diesem Niveau bleibt die meist poesielose religiöse Epik in jener Epoche der polnischen Messiaden.

Die unerfreulichen Verhältnisse, die auch den Lyrikern so manches bittere Wort entreißen, boten selbstverständlich ein reiches Material der Satire. Aber die Satire — so weitsichtig sie auch bei einem Łukasz Opaliński und einem Krzysztof Opaliński erscheint (letzterer war außerdem ... ein Staatsverräter) — weiß sich niemals zu wahrhaft künstlerischer Gestaltung zu erheben. Ihr Bestes leistet sie in komödienartigen Intermedien — und rettet zum Teil die Ehre des nie zu einem vollwertigen Leben gelangenden Dramas. Für die weiteren Kreise werden noch immer mittelalterliche Mysterien geschrieben und gespielt, und auch im Schultheater der Jesuiten mischen sich Mittelalter und Barockstil. Die neue Hauptstadt Warschau hat eine Zeitlang ein glänzendes Hoftheater — aber ohne originelle Theaterstücke. Und die Komödien, die Stanisław Herakljusz Lubomirski um 1664 verfaßt, sind wohl (wenn auch ihre Quellen bisher nicht entdeckt worden) italienische Ware.

Jener Lubomirski, der im Stil der leicht tändelnden italienischen Epik einen anmutsvollen, lächelnden „Tobias" schrieb — ist einer der feingebildetsten, talentvollsten und ideenreichsten Männer seiner Zeit. Aber die hohe Kultur, die seine Werke atmen, ist eine Kultur der Dekadenz.

Was man auch immer der polnischen Poesie des XVII. Jh. vorwerfen mag, eines muß lobend erwähnt werden: die Reinheit ihrer Sprache und der wachsende Reichtum des Ausdrucks. Wacław Potocki ist ein souveräner Herrscher über einen geradezu unerschöpflichen Wortschatz und findet in dieser Hinsicht bis auf den heutigen Tag nicht seinesgleichen.

Um so trauriger sticht von dieser Sprache der gereimten Erzeugnisse die barbarische Prosa ab. Trotzdem es auch hier nicht an bedeutenden Schriftstellern fehlt (der leidenschaftliche Kirchenredner Birkowski, der Polyhistor Starowolski, A. M. Fredro, dessen Sprichwörter- und Maximensammlung von hohem Interesse ist, S. H. Lubomirski), wird sie durch die Manier der fälschlich sogenannten „Makaronismen", d. h. durch die fortwährende Mischung von lateinischen Wörtern und Redensarten zu einem unerträglichen Bilde der Sprachverwilderung. Die Schattenseiten des Barockstils gehen hier Hand in Hand mit der Roheit des „Sarmatismus" und mit einem immer ärmeren Ideengehalt. Im Gegensatz zum XVI. Jh. triumphieren Fanatismus, Intoleranz, devote Frömmelei, starrer Kastengeist und eine politische Verblendung, die in der schrecklichen und umsonst bekämpften Maxime gipfelt: „Polonia confusione regitur."

Und doch hatte diese Literatur, die im Vergleich mit dem vorangegangenen Jahrhundert ganz neue Elemente einführt, ganz neue Gattungen pflegt, einen unendlichen Reichtum an Lebenskräften. Aber im literarischen Leben wie im politischen verstand niemand diese Kräfte zu einem harmonischen Ganzen zu organisieren.

IV. DIE AUFKLÄRUNGSLITERATUR.

Die Lebenskräfte erschöpften sich, teils im Krieg aufgerieben, teils vergeudet — und es kommt im XVIII. Jh. unter der Regierung der zwei Könige aus der sächsischen Dynastie (1697—1763) zu einer geistigen Erschlaffung, zu einem gedankenlosen Vor-sich-hinleben zwischen Trunksucht und Völlerei auf der einen Seite, und Kasteiung und Rosenkranz auf der anderen — und zugleich zu einem politischen Verfall, der die einst mächtige Republik einen Spielball in den Händen der benachbarten Herrscher werden läßt. Der sächsische Hof gab zwar der Warschauer Architektur einen Abglanz von Dresdens malerischem Barockstil und verewigte sein Andenken durch ein Geschenk französischer Gartenkunst, den „Sachsenpark" — was ihm aber Polen sonst an Anregung verdankte, das konstatierte boshaft Friedrich der Große: „Quand Auguste buvait, la Pologne était ivre."

Panegyrica und Ascetica beherrschen das Schrifttum. Fort und fort wird gereimt — und die verrufenen Gedichte des Pater Baka, der seine moralischen Gedanken über den Tod in burleske kurze Verse kleidet (schrieb doch im XVII. Jh. ein französischer Geistlicher eine Passion Christi en vers burlesques ...), sind



keineswegs das Geschmackloseste. Gerne versifiziert man biblische Stoffe und fremde Romane. Chróściński ist auf diesem Gebiet der Einäugige unter den Blinden. Echtes Dichtertalent findet man nur bei einer Dichterin, bei Elżbieta (Elisabeth) Drużbacka. Merkwürdig ist es wohl, daß sich inmitten jenes Tiefstands neues Leben eben auf dem Terrain zu regen anfängt, das bisher am wenigsten gepflegt war — man beginnt sich fürs Theater zu interessieren. Vorläufig handelt es sich nur um das Schultheater und um Bühnenvorstellungen an Magnatenhöfen. Die Fratres scholarum piarum, in Polen Piaren genannt, bringen Übersetzungen und Nachahmungen der französischen Tragödie auf die Bühne — der Jesuit Franciszek Bohomolec schreibt Schulkomödien im Stil des französischen Jesuitentheaters, oft mit Benutzung von Molières Werken.



8. Stanisław Konarski.
Porträt von L. Marteau.
(Nach L. Bernacki, Teatr, muzyka i dramat za Stanisława Augusta, 1925.)

Trotz allem — ist die zweite Hälfte der sächsischen Verfallszeit zugleich der Beginn einer Wiederbelebung. 1733 wird durch die letzte freie Königswahl der weise und edle Stanisław Leszczyński auf den Thron erhoben. Er verliert ihn zu Gunsten des Sachsen August III. — aber als Herrscher von Lothringen weiß er von Nancy aus seinen Einfluß auf die intellektuelle Elite seines Vaterlandes auszuüben. Seit 1740 wirkt der große Reformator Konarski. 1797 wird von Józef Andrzej Załuski, einem unermüdlichen Bibliophilen, Gelehrten und Schriftsteller, unter Mitwirkung seines Bruders, eine der bedeutendsten Kulturtaten zustandegebracht — die größte Bibliothek Osteuropas wird in Warschau geschaffen. 1760 erscheint der erste Band eines großen politischen Werkes von Konarski, das dem Götzen der Adelsanarchie, dem „Liberum Veto"[1]), den Todesstoß versetzt.

Stanisław Konarski, das Haupt der polnischen Piaristen, ist der große Verkünder der polnischen Aufklärung. Er, der zuerst Polens Schulwesen auf moderne Wege gebracht hat und der als Greis die schädlichsten politischen Vorurteile siegreich bekämpft, spielt im literarischen Leben die Rolle seines Altersgenossen Gottsched (beide 1700 geboren). Er wendet sich gegen die Geschmacksverwilderung; er sucht Muster in der französischen Literatur, und nachdem er die französische Sprache zum Unterrichtsgegenstand der Piaristenschulen gemacht, läßt er französische Dramen übersetzen und schreibt ein originelles Drama „Epaminondas". Aber während der Leipziger Professor literarische Ziele im Auge hat und die Geschmacksdiktatur anstrebt, ist Konarski in allem, was er vollbringt, ein Volkserzieher — der größte, den Polen je gehabt. Nicht Originalität und nicht schöpferische Kraft des Talentes haben ihn groß gemacht, sondern sein klarer Verstand, seine unbeugsame Ausdauer, seine Gründlichkeit und Vielseitigkeit und sein praktischer Sinn. Unbekümmert um Glanz und Ehre, mutig und bedächtig, konsequent und gemäßigt — führt er, ohne die Destruktionswut der meisten Aufklärer, den Kampf gegen die Macht der Finsternis, er, der es wagte, weise zu sein. „Sapere auso" — mit diesem treffenden Wort huldigte ihm der Führer der polnischen Aufklärung, Polens größter Kunstmäcen, ein Herrscher im Stil der Medici — Stanisław August Poniatowski.

Der Tag, an dem jener gewesene Geliebte der Zarin Katharina II. ihrem Willen gemäß den polnischen Thron bestieg — der 7. September 1764 — war ein Unglückstag für das Reich, aber gesegnet war er für die polnische Kultur. Der hochgebildete, elegante, durch Majestät und Grazie bezaubernde König, leider

[1]) Jeder Abgeordnete konnte alle Beschlüsse des Landtags durch sein „Veto" nichtig machen und die Auflösung des Landtags herbeiführen.



9. König Stanislaus August Poniatowski.
Bildnis von Lampi. (Phot. Huber.)

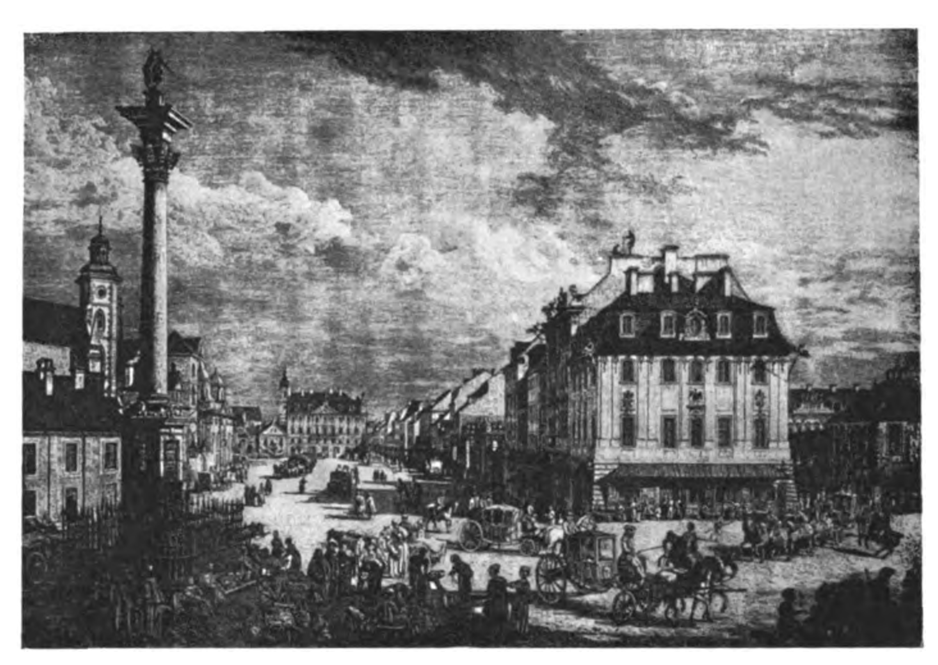
charakterlos, willensschwach und sinnlich, war nicht imstande, den Untergang der Republik abzuwehren — daß jedoch die zugrundegehende Nation mächtige Keime einer Wiederbelebung in die Zeit der Sklaverei mit sich brachte, das war nicht im geringsten Teile sein persönliches Verdienst. Er förderte die materielle und geistige Kultur seines Landes, er wußte einheimische Talente anzuregen und fremde (Bacciarelli, Norblin) herbeizulocken, er gab den Bauten und dem Leben seiner Umgebung das Gepräge seines persönlichen Stils, der mit größerem Rechte seinen Namen tragen dürfte, als etwa die Stilarten Frankreichs die Namen Louis XV. und Louis XVI. — er, der Aufklärer und Rokokoherrscher, der Warschauer Salonkönig, dessen dauerndes Denkmal ein anmutiger Park mit einem Lustschloß bleibt.

Die neue Literatur beginnt unter seinen Auspizien kurz nach seiner Thronbesteigung — und wer an die Tragweite denkt, welche ein „Tatler" und ein „Spectator" für Englands Realismus hatten, oder an die Zeitschriften Gottscheds und der Schweizer, der wird es ganz natürlich finden, daß eine „moralische Zeitschrift", von Pater Bohomolec redigiert, der „Monitor", den Wendepunkt in Polens literarischem Leben bezeichnet. Von nun an könnte man die damalige Literatur in sechs Lustren einteilen. Das erste — 1765 bis 1769 — ist bescheiden von Bohomolec und von seiner Wochenschrift beherrscht; das zweite — 1770 bis 1774 — macht eine literarische Zeitschrift, die „Zabawy przyjemne i pożyteczne" („Angenehme und nutzbringende Unterhaltungen"), zu ihrem Organ und den Dichter Naruszewicz zu ihrem Hauptrepräsentanten; in dem dritten — 1775—1779 — glänzt am Firmament der polnischen Dichtung der neue Stern erster Größe, der Fürstbischof von Ermland Ignacy Krasicki; das vierte — 1780—1784 — verleiht dem Karpiński die Führerrolle in der sentimentalen Lyrik, dem Zabłocki im Theater; in dem fünften feiert die politische Literatur dank dem Staszic ihre neuen Triumphe und setzt sie unter Kołłątajs Führung fort im nächsten Lustrum, in dem auch die beiden ersten großen Theatererfolge — die Aufführung des Lustspiels von Niemcewicz „Des Abgeordneten Heimkehr" (1791) und des Lustspiels von Wojciech Bogusławski „Die Krakauer und die Bergbewohner" (1794) — ihrer politischen Bedeutung den ungeheuren Beifall verdanken; das erstere ist mit der Konstitution des 3. Mai unzertrennlich verbunden.



10. „Łazienki", das Lustschloß König Stanislaus Augusts.
(Phot. Bułhak.)

das andere war ein Vorspiel zum Kościuszko - Aufstand.



11. Canaletto: Warschau im Jahre 1771. Museum Lubomirski in Lemberg. (Phot. Huber.)

Die Literatur im Zeitalter des Stanislaus August ist eine neohumanistische, neoklassische. Wie die englische in der „augusteischen" Epoche des Pope, wie die deutsche unter Gottscheds Führung, wächst sie aus dem französischen Klassizismus heraus. Gleichzeitig wirken die so verschiedenen Werke des „siècle Louis XIV." und des „siècle des lumières" — und wirken einheitlich durch die innere Einheit ihrer Ästhetik und ihrer Weltanschauung. Die Kartesianische „clara et distincta perceptio" bestimmt den Stil, der Kultus des Verstandes und die rationalistische Konzeption des autonomen Menschen, der, des Transzendenten und Irrationellen beinahe ganz entäußert, logisch aus seinem Wollen heraus sein Schicksal konstruiert, bestimmt den Gehalt. Zugleich lebt die Tradition des „goldenen Zeitalters" auf und verknüpft die neue Dichtung mit der von Kochanowski. Dabei dauert der unmittelbare Einfluß der lateinischen Literatur, obwohl die lateinische Sprache (erst jetzt!) ihre Rolle als zweite und zwar edlere und würdigere Sprache des polnischen Schriftstellers endlich einbüßt.

Dagegen fehlt selbst die geringste Spur eines echten Hellenismus, obwohl in der reichen Übersetzungsliteratur die griechischen Autoren mehrmals vertreten sind — an ihrer Spitze Homer in der pseudoklassisch geglätteten Übertragung von Franciszek Ksawery Dmochowski. Dieser Dmochowski war als Dichter einer polnischen „Art poétique" (1787) der polnische Boileau, der aber verspüren ließ, daß auch gewisse neue Elemente aus Frankreich und aus dem England des Young und Macpherson leise einzudringen begannen.

Das Ideal einer korrekten, reinen, sich klar und genau dem Gedanken anpassenden Sprache, die einen Gegensatz bildet zum unerträglichen Bombast der sächsischen Epoche — sucht schon der bescheidene „Monitor" zu verwirklichen. Die Zeitschrift erschien bis 1784, aber nur in den paar ersten Jahrgängen kommt ihr eine Führerrolle zu. Ihre Mitarbeiter werden die Träger jener Reformbestrebungen, die dem Zeitalter Stanislaus Augusts den Stempel aufdrücken. Zwar erlahmen bald die politischen Schwingen des „Monitor", aber auf dem Gebiet der Moral bleibt er der Bahnbrecher der polnischen Aufklärungsliteratur. Weit entfernt von jenen äußersten Konsequenzen, die die französischen Enzyklopädisten aus den Tendenzen des Jahrhunderts zogen, kämpfen die polnischen Aufklärer einen Doppelkampf: gegen die einheimischen Sünden des „Sarmatismus" und gegen das aus Frankreich kommende Alamodewesen mit seiner moralischen Verderbtheit. Gegen den Sarmatismus holt man sich Waffen bei den Franzosen und durch Frankreichs Vermittlung bei den Engländern — gegen die französischen Unsitten ruft man die polnische Tradition und die Religion zu Hilfe. Aber im Gegensatz zur vorangegangenen Epoche ist die Religiosität der Aufklärer (deren



12. Ignacy Krasicki.
Nach einer Zeichnung von Daniel Chodowiecki.
(Phot. Huber.)

Mehrzahl dem geistlichen Stande angehört) frei von konfessionellem Charakter. Der größte Nachdruck wird auf Erziehungsfragen gelegt, und bald sollen die neuen Tendenzen die große Schulreform bestimmen: nach der Aufhebung des Jesuitenordens wird von dem ersten Unterrichtsministerium Europas, von der sog. Kommission für nationale Erziehung — ein weltliches Schulwesen im Sinne der modernen Pädagogik organisiert.

Die Reformbestrebungen umfaßten auch das Gebiet der Literatur. Aber weder die recht primitiven Komödien des Bohomolec, der das Schultheater gegen die Warschauer Hofbühne vertauschte, noch die schwulstig panegyrischen, monarchistischen Oden des Adam Naruszewicz, der als Lyriker die Römer nachahmt, als Idyllendichter Gessner und Madame Deshoulières, und der am tüchtigsten und am selbständigsten in der Satire ist, bevor er auf des Königs Geheiß ein großer Geschichtschreiber wird — können Anspruch auf bleibenden Wert erheben. Erst mit Krasicki's Auftreten (1735—1801) beginnt die neue Glanzperiode.

Der Fürstbischof von Ermland — so köstlich steht ihm jener glänzende Titel zu Gesicht, aus dem er sich seinen Schriftstellernamen gemünzt hat[1]). Mit Würde und mit Grazie thronte er auf seinem bischöflichen Thronsessel, ruhig und sorglos, unabhängig und menschenfreundlich, mit einem anmutsvollen und diskreten Lächeln, mit einem Fünkchen tötlicher Ironie in den schönen, vernünftig und durchdringend blickenden Augen. Er war so durch und durch ein Künstler, wie kaum ein anderer unter Polens Dichtern — doch fehlte ihm vollständig der Reiz des Poetischen. Es fehlte ihm auch — menschliche Größe. Eben deswegen konnte er so ruhig und harmonisch bleiben inmitten einer Epoche von gewaltigen Dissonanzen, von tragischen Konflikten. In Europa rang die alte Weltordnung mit der neuen — in seinem zugrunde gehenden Vaterland rang die Tradition mit dem modernen Reformgedanken — und er blickt lächelnd von der Höhe seiner intellektuellen und ästhetischen Kultur auf die ganze Tragikomödie der Welt herab und mit verächtlichem Mitleid verurteilt er, der bequeme Sybarit, alle ehrgeizigen Pläne und alle Illusionen als — Dummheit. Und ein Kampf mit der Dummheit ist seine des „siècle des lumières" würdige Dichtung.

Glänzend begann seine Laufbahn: der talentvolle, feingebildete Weltmann war Freund und Günstling des Königs, der den dreißigjährigen Grafen zum Präsidenten des höchsten Tribunals, zum Senator und zum Fürstbischof machte. Binnen einigen Jahren erlischt sein Tatendrang — er zieht sich vom politischen Leben zurück, meidet Warschau und wird von Stanislaus August vor Maman Geoffrin (mit der Polens König eifrig korrespondiert) ein Scheusal von Undankbarkeit gescholten. Doch scheint es, daß nicht der Egoismus die eigentliche Triebfeder von des Bischofs Verhalten war. Nachdem er dem Treiben am Hof des königlichen Wüstlings eine Zeit lang zugesehen hat, fühlt er sich entrüstet und enttäuscht. Indessen kommen schwere Unglückstage — die erste Teilung Polens, Ermlands Einverleibung ins preußische Königreich. Nicht stark

[1]) Er unterzeichnete seine Werke X. B. W. = Xiążę Biskup Warmiński, Fürst Bischof von Ermland.

und groß genug, um mit dem Schicksal zu ringen — will er sich von dem unerfreulichen Gewirre der Politik fernhalten und seiner Gartenkunst und seiner Dichtkunst leben. Er weiß sich trotz des aufrichtigen Patriotismus in die geänderten Verhältnisse zu fügen und plaudert und scherzt stundenlang mit dem alten Fritz . . .

Seine Entzweiung mit Stanislaus August, die erst nach einigen Jahren gutgemacht werden sollte, trug die allerbesten Früchte für die Literatur. Die neue polnische Dichtung war unter der Führung des Naruszewicz auf dem Wege zur lobhudelnden Hofpoesie. Daß dieser Stempel nicht dem ganzen Zeitalter aufgedrückt wurde, das ist Krasicki's Verdienst, der sich jener Hofpoesie entschieden entgegenstellt. Auf die panegyrischen Dichtungen des Naruszewicz und zahlreicher anderer Poeten antwortet er — mit einer möglichst verächtlichen Behandlung des Monarchen im leichtfertigen heroikomischen Tierepos, in den zehn Gesängen der „Myszeidos [1])". Für die literarische Parodie war das XVIII. Jh. eine gesegnete Zeit — unfähig, ein Epos zu gestalten, hatte es um so mehr Freude an parodierender und travestierender Epik — und die Parodie des ermländischen Fürstbischofs gehört wohl zu den gelungensten. Ohne sich zu Voltaires Zynismus zu erniedrigen, war es ein köstlich launenhaftes Spiel der Irreverenz. Mit derselben Irreverenz, mit der der König dargestellt ist — Stanislaus Augusts Züge schimmern deutlich hindurch, wenngleich vieles absichtlich vertuscht worden ist — mit derselben Irreverenz wird die polnische Vergangenheit komisch ausgebeutet. Eine von Kadlubek niedergeschriebene Sage, die Mäuse hätten den tyrannischen Fürsten Popiel aufgefressen, ließ dem althergebrachten Thema des Mäusekrieges eine neue witzige Seite abgewinnen: im Krieg mit den Katzen bleiben die Mäuse Sieger. Und nun werden Kriegserklärung, Kriegsrat, Einzelkampf, Feldherrnreden, Heldentod und Heldenbestattung mit Kunst und Witz parodiert — und ähnlich auch die Romanmotive: die Reise (wobei eine Ratte die Rolle von Ariostos Astolf übernimmt und in den Lüften schwebt), die wunderbare Rettung, die unterbrochene Exekution. Dies alles ein wenig farblos, aber mit einer Kompositionskunst und einer Leichtigkeit von Vers und Ausdruck, die die bisherige polnische Dichtung weit überragte.

Auf der Höhe seines Könnens steht Krasicki in einem anderen satirisch-komischen epischen Gedicht, in der kurzgefaßten, interessanten „Monachomachie". Der gegen die dummen Mönche gerichtete Angriff war ganz im Sinne der kirchenfeindlichen Aufklärung; daß ihn aber ein Bischof wagte, das gab einen ganz besonderen Beigeschmack. Der „Mönchskrieg" ist eigentlich eine in Erzählungsform gekleidete ausgezeichnete Komödie. Krasicki hatte sich in Paris stark für das Theater interessiert; er schrieb auch selber Komödien, die aber recht mittelmäßig ausgefallen sind. Was er an Kompositionskunst, an Charakter- und Situationskomik von den französischen Komödiendichtern gelernt, und was ihm Boileaus „Lutrin" und Gressets schwankartige Klostergeschichten als Anregung boten, das kam der „Monachomachie" zugute. Eines muß noch betont werden: die dem XVIII. Jh. so fremde Keuschheit, die von nun an jahrzehntelang für die Höhen der polnischen Literatur charakteristisch bleibt. Nur die Unwissenheit, die Trunksucht, der gedankenlose Sybaritismus werden in der Mönchsidylle gegeißelt — die Erotik kommt höchstens in diskreten Allusionen zum Ausdruck.

Der Kampf gegen die Dummheit verlangt eine Bekämpfung der dummen Literatur. Als solche betrachtete Krasicki nicht bloß die schwülstige Rhetorik, die er in ein paar Strophen der „Monachomachie" witzig parodierte, nicht bloß den Panegyrismus, dessen urkomische Probe die „Myszeis" in der Grabschrift einer Lieblingskatze bot, sondern vor allem die in Polen herrschende Belletristik — die im Original und Übersetzung gelesenen heroisch-galanten Romane und Abenteuerromane. Er wollte diese seiner Ansicht nach sinnlose Lektüre durch eine vernünftige und nützliche verdrängen und schrieb den Prosaroman „Die Abenteuer des Herrn Mikołaj Doświadczyński" — eine mit viel Witz und Beobachtungsgabe, aber ohne jegliche Spur von gestalten- und szenenschaffender Phantasie zusammengeflickte Synthese von allerlei Elementen und Gattungen und Motiven und Tendenzen der Weltliteratur: Bildungsroman, Sitten- und Milieuroman, Abenteuerroman, Utopie in Rousseaus Stil. Lebensvoll und wertvoll bleibt die reichhaltige Satire beinahe auf alle Verhältnisse des damaligen Polens. Interessant ist es auch, daß hier zum ersten mal in Polen ein für die moderne Literatur (seit „Parzifal") unendlich wichtiges Thema behandelt wird: die Bildungsgeschichte eines Menschen, der durch allerlei Erlebnisse endlich der Wahrheitserkenntnis und der inneren Läuterung zugeführt wird.

In seiner korrekten, aber blutarmen Prosa unendlich schwächer, als im Vers — zeigt Krasicki seine volle Meisterschaft in den „Fabeln und Parabeln" (Bajki i przypowieści, 1779).

[1]) Der komische polnisch-griechische Ausdruck „Myszeis" (Genetiv: Myszeidos) ließe sich etwa mit „Mäuseade" wiedergeben.



Zwei Möglichkeiten bietet dem Künstler die Fabel. Man kann der kurzen Erzählung, die einen typischen Fall vorführt, eine möglichst große Fülle von Bewegung und Leben, von Ton und Bild verleihen, und dabei doch eine klare und einfache Linienführung behalten. So ist es bei Lafontaine — und er macht seine Fabeln zu einem unerschöpflichen Weltpoem, wo alles sein eigenes Leben lebt, seine eigene Sprache spricht, und zugleich dem menschlichen Zuschauer einen Spiegel vorhält. Man kann andererseits eine vollständige Intellektualisierung bezwecken, ein Herausheben des Wesentlichen, ein Herausarbeiten der einfachsten und meist präzisen Gestalt, die aber noch immer schön und lebensvoll bleiben muß. Den letzteren Weg wählten Lessing und Krasicki. Doch Lessing ging zu sehr auf die philosophische Idee los und schon seine Prosa gab der Fabel etwas geradezu wissenschaftlich Vernünftiges. Krasicki macht seine wortkargen, regelmäßigen und doch rhythmisch bewegten Fabeln zu unerreichbar einfachen Meisterstücken einer intellektualistisch poetischen Juwelierkunst. Es ist eine Kunst der höchsten intellektuellen Spannung und des geringsten Kraftausmaßes in den Ausdrucksmitteln. Es ist ruhige, siegesgewisse Fechtkunst, die jedes Wort zu einer scheinbar harmlosen und in Wirklichkeit entscheidenden Waffe zuspitzt. Krasicki verzichtet in diesen paarzeiligen Gedichten (4—18 Dreizehnsilbler) auf jeden poetischen Schmuck. Er sagt bloß das, was gesagt werden muß; er wählt das treffende Wort, das jedoch auch das Einfachste, das Nächstliegende zu sein scheint. Aber Reim und Rhythmus und Verstempo, Wortstellung und Versgruppierung — alles weiß er mit souveräner Meisterschaft zu Mitteln einer prägnanten, epigrammatisch plastischen Gestaltung zu erheben. Kein Wort ist überflüssig — und keines ist ohne bestimmte künstlerische Absicht gesetzt. Es ist beinahe die Ästhetik eines mit höchster Eleganz gelösten mathematischen Problems. In einer zweiten Sammlung, in den „Neuen Fabeln", versucht sich der Fürstbischof hie und da auch in Lafontaines Stil; aber trotzdem er oft Ausgezeichnetes leistet, erreicht er im großen und ganzen nicht mehr die Höhe der „Fabeln und Parabeln".

Und diese kleinen Gedichte waren ihm nicht bloß künstlerisches Spiel. Ihm, der sein Innerstes in Schweigen zu hüllen wußte, waren sie die Maske, die ihm ein volles Sich-Aussprechen ermöglichte. Ruhig und lächelnd legt er in diese feingeschliffenen Kristalle seine schmerzlichen Lebenserfahrungen hinein, seinen Pessimismus — und seine Menschenverachtung.

Nicht so tief durchdacht, aber ebenso formvollendet sind seine „Satiren" und „Episteln". Das Maßvolle des Ausdrucks bildet ihren eigentümlichen Reiz, der durch eine kaum zu übertreffende Ironie gesteigert wird. Unter allen Satirikern der Welt ist Krasicki der meist Diskrete. Jede grelle Farbe wird gedämpft — und doch wird die Kraft der Charakteristik nirgends dadurch geschädigt.

In diesem seinem gemäßigten, wohlerwogenen und treffenden Ausdruck ist Krasicki Horazens Nebenbuhler. Es muß bei ihm jedoch die satirische Einstellung mitspielen, damit sein Wort lebensvoll klinge. Sonst wird er sogar — langweilig, wie in dem didaktischen Pseudoroman „Herr Untertruchsess" oder in der polnischen „Henriade", dem „Chotiner Krieg". Als Satiriker ist er immer packend und bezwingend — und eben weil er den grellen Ausdruck scheut, wirkt seine aufrichtige Entrüstung um so stärker.

Doch nicht die Entrüstung war seine Muse. Die Dichtung des Fürstbischofs von Ermland ist aus seinem Lächeln emporgeblüht.

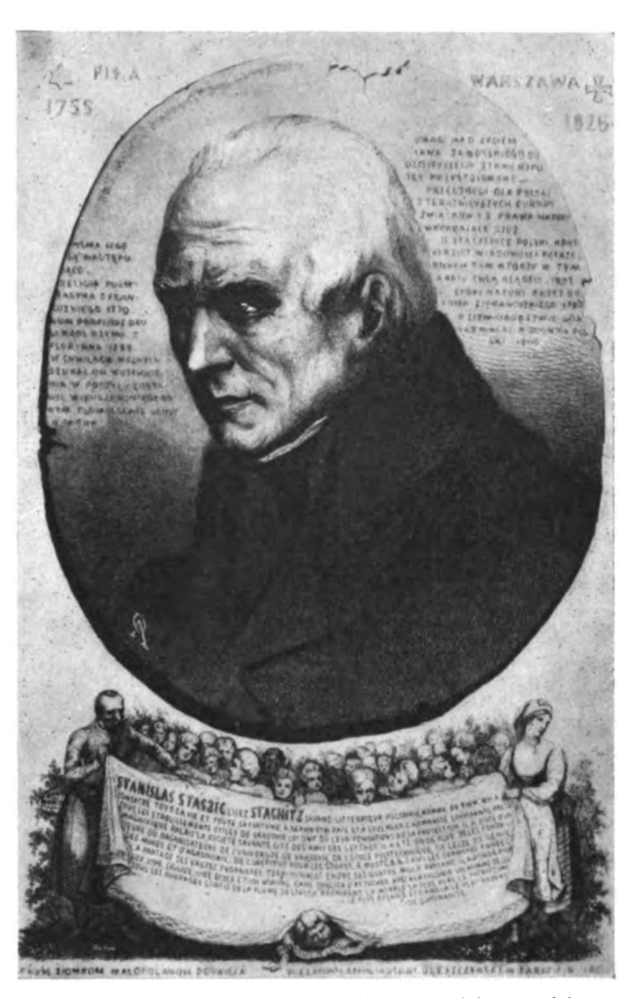
Der nüchterne Stil von Krasicki steht im schroffsten Gegensatz zu den stilistischen Tendenzen des XVII. Jh., das an einem Wortschwall seine Freude hatte und den charakteristischen Kraftausdruck bevorzugte. Doch ließen sich auch diese Tendenzen künstlerisch realisieren. Stanisław Trembecki weiß sie ausgezeichnet mit dem Pseudoklassizismus in Einklang zu bringen und glänzt als Sprachvirtuose, der in seiner Ausbeutung der Dialektausdrücke, der Provinzionalismen und Neologismen den Romantikern vorgreift. Durch seine Sympathie für den auffallenden Ausdruck, durch seinen Bilderreichtum macht er die Paraphrasen von Lafontaines Fabeln zu neuen eigenartigen Kunstwerken — und in seinen Episteln, in seinen kleinen Gedichten wird er zum klassischen Muster der neuen, in Frankreichs Schule ausgebildeten Verstechnik. Doch die moralische Haltlosigkeit des hochgebildeten Höflings war die Ursache, daß er sein großes Künstlertalent eigentlich vergeudet hat.

Ein Sprachkünstler darf auch Franciszek Zabłocki genannt werden, der in Satiren und Pamphleten seiner patriotischen Entrüstung kräftigen Ausdruck gab und der eine beträchtliche Anzahl von fremden, meist französischen Komödien für die Warschauer Bühne überarbeitete und ihnen Farbe und Leben verlieh, wo das Original oft platt und blaß erscheint.

Krasicki Trembecki, der Pamphletist Węgierski, Zabłocki, Niemcewicz, Juszyński, zum Teil auch Naruszewicz, sind die Vertreter der rationalistisch-satirischen Richtung. Den Sentimentalismus repräsentiert Franciszek Karpiński. Er hat wieder aus der Poesie eine Herzenssache gemacht und wenn auch so man-



ches bei ihm konventionell und eintönig klingt, weiß er durch die schlichte Wahrheit der Empfindung, durch sein religiöses Gefühl, durch seine Liebeslieder, durch die idyllische Naturschilderung die Herzen der Leser und Leserinnen zu gewinnen. Ein Dichter des Herzens war auch Franciszek Kniaźnin, der Hofpoet der Familie Czartoryski. Denn die Fürstin Isabella Czartoryska machte ihre Residenz, Puławy, zum Zentrum des Sentimentalismus. Hier regten sich Tendenzen, die erst die Romantik zur vollen Geltung bringen sollte — so vor allem ein Interesse für das Volkstümliche. In einem Singspiel des Kniaźnin, in „Den Zigeunern", fühlt man schon stark jenes Interesse. Aber mit voller Kraft tritt es erst in dem Lustspiel des unermüdlichen, unendlich um die polnische Bühne verdienten Theaterdirektors Wojciech (Adalbert) Bogusławski zutage, in den „Krakauern und Bergbewohnern".



13. Stanisław Staszic. Nach einer Lithographie von S. Oleszczyński. (Phot. Huber.)

Die Prosa erreichte nicht jene Höhe der künstlerischen Vollendung, die — trotz eines fortdauernden Mangels an schöpferischer Originalität — der Poesie dieses Zeitalters ihren bleibenden Wert gibt. Daß aber auch hier bewußte Künstlerabsicht vorkommt, davon zeugt schon der Versuch des Romanschriftstellers Michał Dymitr Krajewski, in Anlehnung an Fénélon und Florian ein historisches Prosaepos zu schaffen. Die politische Literatur ging nicht bloß bei dem Apostel Jean Jacques Rousseau, sondern auch beim Stilisten Rousseau in die Schule. Dies gilt namentlich von dem großen Patrioten und Demokraten Stanisław Staszic. Das nationale Gefühl, das zu Beginn dieser Epoche in der religiös-patriotischen Lyrik der Konföderation von Bar (es war die erste Auflehnung gegen die russische Fremdherrschaft) einen kunstlosen, aber kraftvollen Ausdruck fand — lodert als zündende Flamme in der lyrisch bewegten, oftmals holprigen, aber immer wuchtigen rhetorischen Prosa des Staszic. Diese Flamme belebte das Werk des sog. „vierjährigen Reichstags", ein Denkmal des Patriotismus und der Aufklärung, eine großartige Synthese des aufgeklärten Absolutismus und der revolutionären Tendenzen — die Konstitution des 3. Mai. Sie war das Testament der polnischen Republik — ein helleuchtender Beweis, daß ein lebensfähiger Organismus den Todesstoß eben in dem Moment erhielt, da er sich kraftvoll zu neuem Leben aufraffte.

Und das Testament der politischen Literatur Polens ist das tiefdurchdachte apologetische Werk, das der eigentliche Schöpfer der großen Staatsreform, Hugo Kołłątaj, unter Mitwirkung von Ignacy Potocki und Franciszek Ksawery Dmochowski 1793 veröffentlicht: „Über die Entstehung und den Fall der polnischen Konstitution vom 3. Mai."

V. BEGINN DER NATIONALLITERATUR DES XIX. JAHRHUNDERTS.

Als Frankreich in der ersten Hälfte des XV. Jh. der englischen Übermacht zu erliegen scheint, als es den Engländern und Burgundern erschöpft und beinahe kraft- und hilflos gegenübersteht — da lodert in Jeanne d'Arc das nationale Gefühl mit religiös-mystischer Glut auf, da erwacht das Nationalbewußtsein mit einer bisher unbekannten und ungeahnten Gewalt, um von nun an mit einem nie mehr erlöschenden Willen zur Macht die Geschichte Frankreichs zu beherrschen.

Als Deutschland, zerstückelt und zerrüttet, Napoleon zu Füßen liegt — da predigt Fichte in seinen „Reden an die deutsche Nation" einen neuen deutschen Glauben, da erwacht in einer noch nicht dagewesenen Tiefe und Fülle das Bewußtsein von deutscher Art und Kraft, und die Idee einer weltgeschichtlichen Mission.

Jenes siegreiche und schöpferische Sich-Auflehnen des nationalen Geistes im Momente einer Todesgefahr, das in dem mystisch-verzückten Gefühl des Bauernmädchens von Domremy und in dem weltstürmenden philosophischen Gedanken Fichtes wundervoll und wundertätig zutage tritt — ist der Grundton der polnischen Dichtung nach der letzten Teilung Polens. Wie bei Jeanne d'Arc — wird der Patriotismus zur Religion. Wie bei Fichte — wird die Nationalität zum Mittelpunkt des Weltanschauungsproblems. Polens Seele, vom normalen Staatsleben gewaltsam weggerissen, flüchtet sich in die Dichtkunst — und diese ergreift das Szepter des geistigen Lebens. Sie wird zum Hauptorgan des Nationalbewußtseins. Sie ist die gottbegnadete Künstlerin, die ihre Nation zu einer Idealgestalt formen soll, ihr eine unverwüstliche und unbeugsame Lebensstärke einflößen — den hebräischen Propheten ähnlich, die ihr Volk in der babylonischen Sklaverei aufrecht erhielten — dem Moses vergleichbar, der sein Volk in das gelobte Land hinüberführt.

Eine ähnliche Aufgabe erfüllten die Dichter des revolutionären Italiens im XIX. Jh. Aber um in der Welt der Poesie wirklich ein helleuchtendes Symbol zu zeigen, mußten sie in Dante den nationalen Propheten suchen. Die polnische Romantik, die oftmals in die Fußstapfen der „Divina Commedia" tritt — hat in nationaler Beziehung einen lebenden Dante in ihrer Mitte: Adam Mickiewicz.

Es dauert mehr als vierthalb Jahrzehnte nach Polens Untergang, ehe sich die Dichter dieser Führer- und Prophetenrolle bewußt werden. Erst muß Napoleons Größe und Napoleons Sturz die Völker Europas mit neuen Lebensströmen durchdringen — erst muß das Zusammenbrechen des Aufstands im Jahre 1831 die Gemüter noch viel stärker erschüttern, als die letzte Teilung Polens — erst muß der Boden durch neue philosophische, politische, literarische Ideen befruchtet werden — erst muß der polnische Geist in unmittelbare Berührung mit fremder Geistesart kommen. Daß aber eine neue Aufgabe von der Nationalliteratur erfüllt werden soll — das ahnten auch die Vertreter der vorromantischen Periode. Es war ja in Polen seit jeher Brauch, schriftstellerische Tätigkeit als Staatsorgan, als Bürgerpflicht zu betrachten. Jetzt, wo der Staat nicht mehr existierte, entstand eine neue Pflicht: sein rühmliches Andenken treu zu wahren. War dies nicht im Sinne der Renaissancepoetik, die den Dichter zum Spender der Unsterblichkeit macht? War dies nicht im Sinne der neuen, sentimentalen Gräber- und Kirchhofpoesie — im Sinne Ossians, der Morvens Helden vor Untergang bewahrt?

Ein Klagelied sollte daher die Poesie am Grabe des toten Vaterlandes anstimmen und den Ruhm des Verstorbenen besingen und die polnische Eigenart dauernd im Gedächtnis erhalten.

Am Grabe des toten Vaterlandes ... Denn im ersten Moment waren nicht bloß die feindlichen Mächte überzeugt, daß mit der endgültigen Teilung der Republik — Polens Existenz zugrunde gerichtet ist. Dies meinten die Polen selber — sie identifizierten Staat und Nation — und wiederholten mit dem Helden Vergils: „Fuimus Troes, fuit Ilium."

Für jene adelige Nation, der die lateinische Kultur, wenn auch recht oberflächlich angeeignet, zum gemeinsamen Erbteil geworden — für jene Nation, deren eigene Dichter der tragischen Größe des Momentes



noch nicht gewachsen sind — ist jetzt die „Aeneis" ihr Nationalepos, Vergil ihr nationaler „Vates". Sie findet bei ihm nicht bloß den Ausdruck für ihr Weh — die Klage der heimatlosen Flüchtlinge. Aus Vergils Dichtung schöpft Woronicz seinen Zukunftsglauben und läßt seine „Sibylle" rufen: „Ilion ist gefallen, damit Rom entstehe."

Als wollte man die Unzulänglichkeit der eigenen Worte andeuten — gelangt der patriotische Schmerz in Anlehnung an typische Trauerdichtungen zur lyrischen Gestaltung. Pater Morelowski ahmt die „Treny" von Kochanowski nach. Karpiński hängt seine Leier an die Gruft des letzten Jagellonen, dem Young der „Nachtgedanken" ähnlich. Der jugendliche Fürst Adam Czartoryski, der es weiß, daß Ossians Barde in der deutschen Bardendichtung zum nationalen Priester geworden — läßt den „Polnischen Barden" einem Jüngling das schmerzvolle Schicksal seiner Heimat zeigen, die Hölle auf Erden, wie sie Vergil dem Dante im Jenseits gezeigt hat. Und Woronicz, der Dichter der „Sibylle" (übrigens — eine Nachahmung von Volney's „Ruinen") findet in seiner Predigerseele den richtigsten Weg: die Polen — verkündet seine tiefempfundene „Hymne an Gott" (1805) — waren einst, wie die Juden, ein erwähltes Volk; sie mögen nur den Bund mit Gott erneuern, und wieder wird ihnen die ehemalige Größe zuteil. So steht denn Woronicz, der erste, der die Verherrlichung der Vergangenheit zum Hauptprogramm der Dichtung erhob, an der Grenze zweier Traditionen: der letzte jener Männer, die die polnische Republik nach römischem Muster stilisierten — der Vorläufer der romantischen Konzeptionen im Stil der Heiligen Schrift.

Aber abseits von jeglicher Tradition fällt das befreiende Wort eines tatkräftigen Patriotismus — ein Soldatenlied, in heiterer Tanzweise gesungen: „Noch ist Polen nicht verloren". Aus dem Ausland kommt es, 1797 in Italien vom General Józef Wybicki gedichtet — als anonymes Volkslied bleibt es mehr denn ein Jahrhundert in jugendlicher Frische die polnische Nationalhymne. Beinahe zwanzig Jahre später schafft ein anderer Dichter der alten Generation, Niemcewicz, das erste patriotische Volksbuch, die „Historischen Lieder" (1816) — eine Reihe von größtenteils chronikartig anspruchslosen, teilweise balladenartig komponierten Gedichten mit historischen Einleitungen — zugleich ein Liederbuch und eine Nationalgeschichte. Das Soldatenlied von Wybicki und das Liederbuch von Niemcewicz — das sind die eigentlichen Vorläufer der großen patriotischen Poesie. Das erstere, das Lied der polnischen Legionen, wurzelt schon in einer wahren Romantik. Denn kaum gibt es in der modernen Geschichte etwas Romantischeres, als jene Truppen, die, von Henryk Dąbrowski organisiert, unter Napoleons Fahnen ihr Blut vergießen, fest überzeugt, daß sie ein neues Polen mit ihren Säbeln erkämpfen. Hier wird der Held der kommenden Dichtung geboren: der polnische Freiheitskämpfer.

Und wenn auch die Hoffnungen der Legionäre schmerzlich scheitern, wenn auch ihr Dichter, Cyprjan Godebski, zum schmerzerfüllten Elegiker wird — so ist doch zuerst das Herzogtum Warschau, dann das sogenannte Kongreß-Polen, das kleine Königreich mit dem Zaren Alexander als dem Nachfolger der Jagellonen, eine Art Ersatz für das ehemalige polnische Reich — und das „Fuimus Troes" wird ebensowenig wiederholt, als jener dem Kościuszko fälschlich in den Mund gelegte Verzweiflungsschrei: „Finis Poloniae."

Die patriotische Elegie verstummt. Dafür spielt das von Woronicz formulierte und von Niemcewicz erfüllte Programm eine entscheidende Rolle. Es verbindet sich mit der Tendenz, einerseits die im vorigen Zeitalter blühenden literarischen Arten weiter zu pflegen, andererseits auf eben die Gattungen besonderen Nachdruck zu legen, die bisher nur schwach vertreten waren. In der Lyrik ist es die dithyrambisch angehauchte und ein wenig steif aufgebauschte Ode im Stil der französischen Ode des ersten Kaiserreichs (Kajetan Koźmian, Ludwik Osiński). In der beschreibenden Poesie, hochgeschätzt von den Verehrern Delille's, schafft der greise Trembecki ein Meisterwerk der Wortwahl und Architektonik, die „Sophiówka" (1806). So hießen die Parkanlagen des Szczęsny (= Felix) Potocki, eine Prachtschöpfung der englischen Gartenkunst — und diese romantischen Gärten pries das meist klassische unter allen klassischen Gedichten Polens. Doch das wichtigste Gebiet war für die patriotisch gesinnten Pseudoklassiker das Theater. Sie schaffen auch in der Tat das polnische Drama. Im Gegensatz zu den großen Dichtern Frankreichs und vielleicht in Anlehnung an die Zeitgenossen — etwa an Joseph Marie Chénier oder Raynouard — wählen sie Stoffe aus der Nationalgeschichte. Das vollkommenste Werk bietet Alojzy Feliński mit seiner „Barbara Radziwiłł".

Es ist die bedeutendste Leistung des damaligen Klassizismus, zugleich ein maßvoller Ausdruck der bereits herrschenden Sentimentalität. Freilich fehlt eine Kenntnis des Frauenherzens in Racine's Art; dafür entschädigt aber der Sinn für politische Konflikte, der kunstvoll symmetrische Aufbau und die makellose Verstechnik, in den Dienst einer abgewogenen Rhetorik gestellt.

Nächst Trembecki und Józef Szymanowski bedeutet Feliński den Höhepunkt klassizistischer Vers-





14. Illustration zur „Sophiówka" von Trembecki. Aus der Wiener Ausgabe von 1815. (Phot. Huber.)

kunst. In dem Dreizehnsilbler mit klingendem Reim, der den Alexandriner ersetzt, werden die Regeln der französischen Technik streng beobachtet. Jeder Gedanke wird durch rhythmische Gliederung plastisch gemacht und durch das Gewicht sorgfältig gewählter Reimworte zugespitzt. Nie dient ein unnötiges Wort zur Versfüllung und durch ausgezeichnete Verteilung der Satzakzente wird innerhalb der scheinbaren Eintönigkeit eine reiche Mannigfaltigkeit erzielt.

Eine tüchtige Künstlerarbeit spricht aus diesen Versen — der Ausdruck einer Epoche, die, bedächtig und selbständig, ohne originell zu sein, eine ehrfurchtgebietende Kulturleistung zustande bringt — die frei von Effekthascherei und groß in ihrer Alltagsarbeit, vielleicht noch mehr als die vorangegangene den Namen des polnischen Aufklärungszeitalters verdient. Der Staat, welcher der Katastrophe von 1795 erlag, war — trotz aller Reformen — in mancher Beziehung ein Anachronismus. Das Kongreß-Polen ist in Schul- und Gerichtswesen, in Finanzwesen und Administration ein durch und durch moderner Staat — leider zuletzt einem Halbasiaten ausgeliefert, dem Großfürsten Konstantin als russischem Militärgouverneur ...

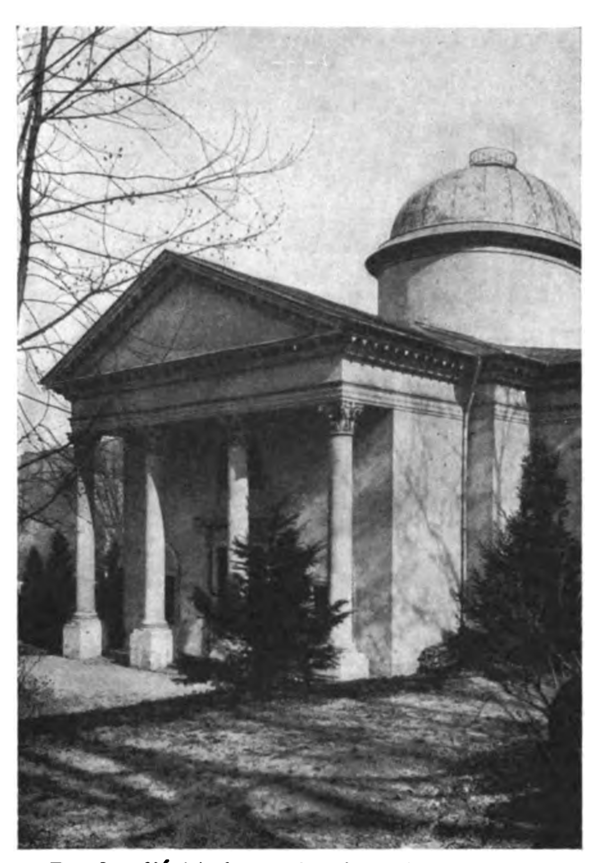
Diese Kulturarbeit erstreckt sich in gleichem Maße auf die dem russischen Reiche einverleibten Provinzen, auf Litauen und Wolhynien. Mit Warschau wetteifert Wilno als Hauptstätte der polnischen Kultur, zum Teil auch die bescheidene wolhynische Provinzstadt Krzemieniec. Beide werden literarische Zentren, die in dieser Hinsicht die Bedeutung der Czartoryskischen Residenz, der Puławy, in Schatten stellen, obwohl diese um die Wende des XVII. Jh. die Wiege einer neuen Nationalliteratur zu sein scheint.

Reicher, als das poetische Schaffen, entfaltet sich in den zwei ersten Dezennien des neuen Jahrhunderts die wissenschaftliche Arbeit — und nicht bloß im poetischen Idealisieren, sondern in ernsten Forschungsversuchen entwickelt sich jener Historizismus, der den Romantikern die Wege bahnt. Die Wilnaer Universität, die unendlich viel dem Fürsten Adam Czartoryski verdankt als dem Kurator der Universität und des ganzen ihr untergeordneten Schulwesens, das von Czacki begründete Lyceum von Krzemieniec, zugleich Mittel- und Hochschule, endlich die Warschauer „Gesellschaft der Wissenschaftsfreunde" — das sind die Brennpunkte der polnischen Aufklärung. Sie schafft sich auch einen neuen Nationalhelden in der Person des Copernicus, dem 1829 in Warschau ein Denkmal errichtet wird. Ihm huldigte Jan Śniadecki, Mathematiker und Astronom, jahrelang Universitätsrektor in Wilno, der Schöpfer des wissenschaftlichen klassischen Prosastils. Er, sein Bruder Jędrzej (Andreas), Chemiker und Biologe, Czacki mit seiner Rechtsgelehrsamkeit, Staszic mit seinen geologischen Forschungen und mit seiner in poesielose Verse gefaßten philosophischen Geschichte der Menschheit, der große Geschichtsforscher und Geograph Lelewel, Linde, der den ganzen Wortschatz des bisherigen Schrifttums sammelt und nicht nur durch seine Kenntnis der slavischen Sprachen ein reiches Material für Miklosich vorbereitet, sondern vor Bopp den Weg der vergleichenden Grammatik betritt, Józef Maksymiljan Ossoliński, als Kultur- und Literarhistoriker hervorragend, der in dem unter österreichischer Obhut noch halb schlummernden Lemberg eine große Bibliothek, das Ossolińskische Nationalinstitut, gründet — sie alle beweisen, welch eine entscheidende Rolle in diesem Zeitraum der Wissenschaft und dem Gelehrten zuteil wird.

Diese führenden Männer sind meistenteils von den Ideen des XVIII. Jh. erfüllt. Wie die Tendenzen des „siècle des lumières" erst jetzt zur vollen Geltung gelangen, dies zeigen am besten zwei hochinteressante

Schriftsteller — Jan Potocki und Stanisław Kostka Potocki.

Jan Potocki ist ein Gelehrter und er sucht die Urgeschichte der Slaven zu erforschen. Seine zweite Leidenschaft sind Reisen, die ihn bald nach Spanien und Marokko führen, bald an die Grenzen von China. Er schreibt darüber in einem ausgezeichneten Französisch — und schreibt auch einen französischen Roman „Le Manuscrit trouvé à Saragosse", eine farbenreiche Mosaikarbeit, in der eine raffinierte Technik der Schachtelerzählung den Rahmen für allerlei literarische Typen bildet: für Schelmenromane, für contes orientaux, für contes licencieux, für Feen- und Geister- und Räuber- und Spukgeschichten — und auch für echte Komik. Das Ganze ist dabei ein Abenteuer- und Sensationsroman, in dem weder ein Geheimbund fehlt, noch das Unheimliche der alten Bauten und einer düsteren spanischen Gebirgslandschaft, noch eine im Sinne von Mrs. Radcliffe rationalistisch gelöste grauenerregende Phantastik — aber es ist auch ein philosophischer Roman. Zuerst predigt der Verfasser die Toleranz. Wie in „Nathan dem Weisen", erscheinen Christ, Jude und Muselmann als Mitglieder einer und derselben Familie. Ferner läßt Potocki den vermeintlichen ewigen Juden (der ewige Jude tritt auch bei Lewis auf) ausführlich die natürliche Geschichte des Christentums darstellen. Und doch ist er kein Voltairianer. Er sehnt sich nach einer Harmonie von Glauben und Wissen. Ungläubig, schätzt er schon den Wert der Religion. Er ist ein Mensch der Übergangszeit und kennt ihre Zerrüttung, er, der sein Leben mit einem rätselhaften Selbstmord schloß (1815).



15. Das Ossolińskische National-Institut in Lemberg. Seitenansicht. (Phot. Huber.)

Viel einheitlicher ist der patriotisch gesinnte Stanisław Kostka Potocki (1752—1821). Ein ausgezeichneter Redner, als Kritiker eine Art von Geschmacksdiktator im Sinne Gottscheds, Minister für Kultus und Unterricht, zugleich das Haupt der Freimaurerei, Jesuitenfeind und Voltairianer, führt er als Satiriker einen erbitterten Kampf gegen den Obskurantismus.

Unter den „obskurantischen" Mächten, die er bekämpft, steht die Romantik und die Mystik obenan. Existiert denn schon die Romantik in Polen? Auf den Höhen der offiziell anerkannten Dichtung war von ihr noch nicht die Rede, wohl aber drang sie, und nicht in allerbester Sorte, in die unteren Schichten der Unterhaltungsliteratur und ins Repertoire der polnischen Bühne.

Man hat das Jahr 1822 als Geburtsjahr der polnischen Romantik angenommen. Manche setzten den Anfang einer neuen Richtung ein paar Jahre früher. Aber das eigentliche Anfangsdatum ist 1795 und die Wiege der künftigen literarischen Umwälzung ist — die Lemberger Bühne.

Bogusławski, der sich 1795 nach Lemberg geflüchtet hat, sieht sich gezwungen, zugleich die Führung des polnischen und des privilegierten deutschen Theaters zu übernehmen. Selbstverständlich muß in dem letzteren das Wiener Repertoire herrschen — und dasselbe Repertoire wird auch größtenteils in den polnischen Aufführungen geboten. Zur Eröffnung spielt man Zschokkes „Abällino". Aus Wien kommt nach Lemberg das sentimentale Ritterstück, die Ritter-, Räuber- und Schauerromantik und die Zauberposse in Opernform. Die „Zauberflöte" wird auch hier zum Lieblingsstück — und das Lemberger Publikum war mit Pamino und Tamina sicherlich mehr befreundet, als Goethes Hermann. 1799 kehrt Bogusławski nach Warschau zurück — mit seinem Wiener-Repertoire. Hier sucht er immer mehr das französische Drama zu bevorzugen; aber Kotzebue und Spieß und Babo und Sodens tränenreiche „Inez de Castro" oder eine Nach-



16. Juljan Ursyn Niemcewicz.
(Phot. Huber.)

ahmung von Henslers „Donauweibchen" interessieren das Publikum viel mehr, denn der „Cid" oder die „Alzire" in Osiński's glatter Übertragung.

Diesem Geschmack des Publikums beginnt auch die Belletristik zu huldigen — und neben Übersetzungen erscheinen ungeschickte, naive Proben, in die Fußstapfen einer Anna Radcliffe oder einer Madame Genlis zu treten, und in Puławy schlagen schon die Frauenherzen für die Helden der Tafelrunde — wahrscheinlich in Creuzé de Lesser's platter Fassung.

Diese Frauenherzen schwärmen für Ossian und für Madame Cottin, sie lesen Florians süßliche Werke und den deutschen August Lafontaine — und bald wird sie die „Valérie" der Frau Krüdener entzücken. Der nachwertherische, überspannte Sentimentalismus bestimmt die Gefühlsrichtung — ein Erheben der Liebe zur Alleinherrscherin im Leben, ein Kultus für die Märtyrer der unglücklichen Liebe. Dem Geliebten steht es am besten zu Gesicht, wenn er außerdem ein Ritter ist, ein Soldat. Die Geliebte muß melancholisch sein und bei Mondesschein zur Harfe singen. Und bei Guitarrenbegleitung oder am Klavikord singt das blonde Mägdlein im trauten Landhaus Karpiński's „Laura und Filon" oder ein Lied von Ludwik Kropiński. Denn er, der Verfasser der Elegie „Emrod", der Tragödie „Ludgarda" und eines Romans im Stil der „Neuen Héloise", ist der Hauptvertreter des Sentimentalismus. Aber neben diesem trüben Sentimentalismus fehlt auch nicht ein heiterer — der sentimentale Reklewski ist ein Anakreontiker aus der Schule Hagedorns und der kleine Amor auf dem Titelblatte seiner „Dorfweisen" ist ein Bruder von Albanos Amoretten und weiß wohl etwas von Bouchers Lüsternheit.

Mit dem Sentimentalismus kommt ein verfeinertes Naturgefühl, ein Verständnis für den gefühlsmäßigen landschaftlichen Hintergrund, für eine gefühlsmäßige Verschmelzung von malerischen und musikalischen Effekten — vor allem aber der Sinn für das Psychologische. Und der sentimentale Roman wird bereits zum Ausdruck der Persönlichkeit, zur literarischen Einkleidung einer Beichte. Dies geschieht in der „Malvina" der Fürstin Maria von Würtemberg, geb. Czartoryska (1817). Der Roman, in dem ein eigener poetischer Hauch die Mischung von verschiedenartigen fremden Elementen zu einem Ganzen vereint, trägt ein fast romantisches Motto: „Enfin quand la raison hésite et flotte encore, Souvent l'instinct a déjà pris l'essor." Dieses Motto stammt — aus Delille. Denn Delilles Gedicht „De l'imagination" ist die eigentliche Poetik dieser Epoche.

Alle diese literarischen Keime enthalten keine Spur von eigener Schaffenskraft. Sie zeugen einzig und allein von einer Rezeptivität.

Und dies ist ja der Grundzug der Epoche — am deutlichsten und zugleich mit einer verhältnismäßig größten Summe von Selbständigkeit bei ihrem bedeutendsten Vertreter, bei Juljan Ursyn Niemcewicz.

In seiner Allseitigkeit, in seiner Rührigkeit und Unermüdlichkeit, in dem steten Verfechten einer Tendenz, in der Leichtigkeit, mit dem ihm Vers und Prosa aus der Feder fließen, erinnert er an Voltaire — aber an einen Voltaire ohne Zynismus und ohne literarische Eitelkeit. Er ist der Publizist, der seiner Nation dient — immer um ihr Wohl bekümmert, nie nach eigenem Ruhme dürstend. Und obwohl ihm seine Werke nicht ausschließlich das lange und rührige Leben ausfüllen (1756—1841), ist er doch der Schriftsteller von Beruf, immer schreiblustig und in seiner Arbeit immer hastig, ungeduldig — ein Gegensatz der Pseudoklassiker, die in den Mußestunden langsam und bedächtig ihre wenigen Verse schmieden und feilen. Er schreibt alles: Tragödien, Komödien, Vaudevilles, beschreibende Dichtungen, Romane, Geschichtswerke,

Balladen, Erzählungen, Fabeln, Satiren, Pamphlete, Reisebeschreibungen, politische Flugschriften, am seltensten — lyrische Herzensergießungen. Er übersetzt Racine, Pope, Samuel Johnson, Boufflers, Voltaire, Gray, Lewis, Goldsmith und auch ein persisches Gedicht von Hâtifi. Ohne dem französischen Klassizismus untreu zu werden, übernimmt er hie und da etwas aus der englischen Literatur — er ist der erste, der englische Balladen ins Polnische übersetzt (wobei ihm Lewis' Sammlung der „Tales of wonder" als Hauptquelle dient) und der ihre Erzählungstechnik auch selber nachahmt. Am originellsten ist er im Roman — und seine „Zwei Herrn Sieciech" (1815), die parallel die Memoiren von Großvater und Enkel aneinanderreihen und das alte „sarmatische" Polen der aufgeklärten neuen Generation entgegenstellen, sind der Ausgangspunkt für die literarische Festhaltung der nächsten und doch bereits entschwundenen Vergangenheit.

Neben der englischen Literatur beginnt aber auch die deutsche einzudringen. Allein sie stößt auf sofortigen Widerstand. Anfangs ist es der Kampf gegen die deutsche „Metaphysik", den vor allem Jan Śniadecki führt. Es bilden sich zwei Parteien; die eine schwört auf Locke und will nur die französische und englische Philosophie gelten lassen — die andere blickt schon auf Kant und dessen Jünger. Dann entspinnt sich der Kampf ums Theater — und nun steht der französische Geschmack auf der einen Seite, auf der anderen die Sympathie für englische und deutsche Werke. Endlich erweitert sich das Kriegsterrain nach 1815 — der „Liberalismus" wendet sich gegen alles, worin er Hilfstruppen für den „Obskurantismus" wittert und stellt auf denselben Plan Kants Philosophie und die romantisch-deutsche Dichtung und den Magnetismus, den Mesmerismus, der in Warschau und besonders in dem rationalistischen Wilno ein wachsendes Interesse erweckt.

Man darf einen Śniadecki und Potocki nicht darum als engherzige Doktrinäre verurteilen — man darf sie ebensowenig mit den Augen der Romantiker betrachten, wie man den Gottsched nicht mehr mit Lessings Augen ansieht. Sie fühlten sich als Volkserzieher; im Rationalismus und im Klassizismus suchten sie die heilbringende Disziplin. Sie fürchteten, daß der aus Deutschland stammende Individualismus in eine geistige Anarchie ausarten wird. Sie fühlten in ihm das Antisoziale — sie kämpften um jene Aufklärungskultur, der sie mühevoll zum Sieg verhelfen wollten. Und die Gefahr scheint um so größer, da ein französisches Buch den deutschen Geist predigt — „De l'Allemagne" von Frau von Staël.

Die Mißverständnisse zu klären, an Stelle der gegenseitigen Angriffe eine „fruchtbare Kritik" zu bieten, an Stelle der kontrastierenden fremdländischen Richtungen einen eigenen, nationalen Mittelweg zu zeigen — das beabsichtigte Kazimierz Brodziński (1791—1835).

In Westgalizien geboren, hatte er seit seinen trüben Kindesjahren eine innige Sympathie für das Bauernvolk, denn in die Bauernhütten flüchtete er sich oft vor der gehässigen Stiefmutter. Die germanisierende österreichische Schule gab ihm, neben recht peinlichen Erinnerungen, eine Kenntnis der deutschen Sprache und Literatur. Zuerst ist Gessner sein Abgott — dann Herder, der ihm den Wert des Volkstümlichen und des Nationalen erschließt. Als Dichter schon in den Warschauer Kreisen bekannt und beliebt, tritt er 1818 mit einer Abhandlung über Klassisch und Romantisch und über den Geist der polnischen Poesie auf. Deutsch und Herderisch klang dieses Losungswort — und wenngleich vieles in der Abhandlung von Frau von Staël, von Schiller und von den beiden Schlegel stammte, das Ideal ging auf Herder zurück. Eine Nationalliteratur strebten auch die Pseudoklassiker an — aber als national galt ihnen der rein äußerlich der polnischen Geschichte entnommene Stoff. Brodziński lehrt, es gehe um den nationalen Geist — und dieser müsse im Volkstümlichen und im Charakter der geschichtlichen Entwicklung gesucht werden. Die nationale Eigenart faßte der sentimental gestimmte Brodziński recht einseitig auf — und suchte sie, in Anlehnung an Goethes „Hermann und Dorothea", in einem nationalen Idyll „Wiesław" zum Ausdruck zu bringen (1820).

Viel tiefer war der Drang zur bodenwüchsigen Eigenart bei Zorjan Dołęga Chodakowski, der im Jahre 1818 in einer Zeitschrift in Krzemieniec seine kurze, aber von leidenschaftlichem Enthusiasmus und von romantisch phantasievollem Ideenreichtum durchglühte Abhandlung veröffentlichte: „Über das vorchristliche Slaventum." Die slavophile Bewegung, der auch Brodziński sein Herz schenkte und die bei Herder Stütze und Anregung fand, erreichte bei ihm, dem Begründer der kleinrussischen Ethnologie, ihren Höhepunkt. Er träumt von einer Wiederbelebung des Urslaventums; er wandert von Dorf zu Dorf, um Volkslieder zu sammeln, Volksbräuche aufzuzeichnen, Grabhügel über die Vergangenheit zu befragen. Ein wahrer Dichter, trotzdem er nie ein Gedicht geschrieben, wirft er einen Zündstoff von Begeisterung in die Seelen der Jugend.

Aber ein stärkerer Widerhall im poetischen Schaffen läßt noch auf sich warten. Überhaupt scheint um 1820 die „romantische Gefahr" ziemlich harmlos. Weder ein „Wiesław", noch „Die Gräber an Kościuszko's



Sterbetag" von Edward Lubomirski, der — wie es Ugo Foscolo getan — die Gräberpoesie in den Dienst des Patriotismus stellt, noch ein episches Fragment des jugendlichen Tymon Zaborowski, der auch von nationaler Eigenart träumt — können die Festung des Pseudoklassizismus wanken machen. Alles sieht so aus, als würde es, außer einer gewissen Stofferweiterung, beim Alten bleiben. Und daß die Traditionen der vorangegangenen Epoche lebens- und entwicklungsfähig sind, zeigt das Jahr 1821 mit der Erstaufführung von Alexander Fredro's „Herrn Geldhab". Die Gattung, die durch die satirischen Tendenzen des XVIII. Jh. und den französischen Einfluß am allerstärksten gefördert werden konnte, die Komödie, naht ihrem Höhepunkte.

Da erscheint plötzlich in Wilno im Jahre 1822 das erste Bändchen von Mickiewicz. Die literarische Revolution ist ausgebrochen.

VI. DIE GROSSEN ROMANTIKER.

1822 erscheinen die „Balladen und Romanzen" von Mickiewicz, 1823 die „Grażyna" und der „Totenfeier" II. und IV. Teil — und die erste „ukrainische" Dumka von Zaleski, 1825 die „Maria" von Malczewski, 1828 „Konrad Wallenrod" von Mickiewicz, „Das Schloß von Kaniow" von Goszczyński, 1830 „Die polnische Literatur im XIX. Jh." von Mochnacki. In demselben Jahre wagt die politische Romantik einen entscheidenden Kampf gegen Rußland. Anstatt ein freies Polen ins Leben zu rufen — endet der Aufstand im J. 1831 mit der vollständigen Unterjochung des „Königreichs Polen". Es beginnt die große „Emigrantenliteratur", aber auch Warschau, Lemberg, Krakau und Posen werden oder bleiben wichtige Zentren und selbst in Petersburg weiß sich die polnische Literatur ein wichtiges Organ zu schaffen. 1832 erscheinen (in Paris) die „Bücher der polnischen Nation und der polnischen Pilgerschaft", 1833 der „Totenfeier" III. Teil, 1834 „Herr Thaddäus", Słowacki's „Kordian" (in demselben Jahre in Lemberg die Erstaufführung von Fredro's „Rache"), 1835 „Die ungöttliche Komödie" von Krasiński, 1836 Krasiński's „Irydion", 1838 Słowacki's „Anhelli", 1839 die „Balladyna" von Słowacki, „Die Denkwürdigkeiten des Herrn Soplica" von Rzewuski, 1840 die „Lilla Weneda". 1840—1844 ist Mickiewicz Professor des Collège de France. 1841 erscheint der „Beniowski" von Słowacki, 1842 „Der König der alten Schloßruine" von Goszczyński, „Die Bergbewohner der Karpathen" von Korzeniowski, 1843 Krasiński's „Vordämmerung", „Pater Marcus" von Słowacki, 1847 der „Geist-König" von Słowacki.

Innerhalb dieser 25 Jahre liegt die Blütezeit der polnischen Romantik, die im vierten Dezennium des XIX. Jh. ihre Höhe erreicht — und die 1849, mit dem Tode Chopins und Słowacki's, zu Grabe getragen wird. Ihr Schöpfer und ihr Führer ist Adam Mickiewicz.

In einem von seinen tieferlebten, synthetischen lyrischen Gedichten nennt Mickiewicz seine Kindheit „ländlich und engelhaft". Er verlebte sie in einem stillen, weltentrückten, dorfähnlichen Städtchen Litauens, dessen altväterlicher Schlummer nur einmal von einer gewaltigen Erschütterung durchbrochen wurde — als 1811 Napoleons große Armee einrückte und manches polnische Herz mit flammender Hoffnung erfüllte. Natürlich galt dies nur von den Adeligen: das Volk — in diesen Gegenden halb litauisch, halb weiß- und schwarzrussisch — war noch zu keinem politischem Bewußtsein erwacht.

Aber der am Weihnachtsabend 1798 geborene Sohn des angesehenen Advokaten von Nowogrodek, Herrn Mikołaj Mickiewicz, stand dem Volke sehr nahe. Erst sein Vater hat sich durch Energie und Bildung über das Niveau des bauernähnlichen Kleinadels erhoben — und nach des Vaters frühzeitigem Tode ändert sich die bisherige mäßige Wohlhabenheit in ein recht ärmliches, wenn auch ruhiges Dasein. Der zweite Sohn einer zahlreichen Familie, ist der künftige Dichter ganz und gar nicht ein Wunderkind und seine Entwicklung zeigt nichts Auffallendes, keine Spur von Frühreife. Auch dann nicht, als er die Universität in Wilno in den Jahren ihres höchsten Aufschwunges besucht und sich zum künftigen Lehramt vorbereitet, ein Schüler des ausgezeichneten deutschen Philologen Ernst Groddeck und des für Tasso und zugleich für das komische Epos begeisterten Kritikers Leon Borowski.



Er ist gesellig, rührig und zum gemeinsamen Wirken gern bereit. Er wird Mitbegründer eines kleinen, anfangs recht harmlosen, geheimen Studentenvereins, der „Philomatengesellschaft". Freundschaftskultus herrscht hier, wie im Deutschland des XVIII. Jh., und von Geheimbünden wimmelt es ja im damaligen Europa. Mit kindischer Freude halten die paar jungen Leute ihre Sitzungen und arbeiten an ellenlangen Statuten. Aber dabei hegen diese arbeits- und lebenslustigen und auch mit einem ausgesprochenen praktischen Sinn begabten Philomaten, die sowohl an die französischen „Sociétés Philomatiques" erinnern als an den deutschen Tugendbund, weitgehende, begeisternde Pläne. Sie wollen zuerst die Wilnaer Studentenschaft, dann die ganze Nation organisieren und im Sinne der Aufklärung einer neuen Epoche zuführen. Sie träumen von Freiheit und von einem vereinigten, unabhängigen Polen. Sie träumen von einer Weltreform — beginnen aber mit der eigenen Vervollkommnung. Bald erweitert sich auch ihr Wirkungskreis. Es entsteht der Bund der Philareten, der die ganze Jugend zu umfassen sucht. Ihren Idealen gibt der junge Mickiewicz poetischen Ausdruck — teils in einem klassisch stilisierten Programmgedicht, teils in feuriger Burschenschaftslyrik.



17. Die Universität von Wilno.

Beinahe alle Philomaten schreiben Verse. Und es hat nicht viel zu bedeuten, daß Mickiewicz unter ihnen der beste Poet ist. Er ist Pseudoklassiker und Voltairianer; dem in frommer Tradition aufgewachsenen imponiert Voltaire und da er aus der Klosterschule nicht die allerbesten Erinnerungen mitgebracht, so hat er seine Freude an den Pfeilen, die gegen die Geistlichkeit abgedrückt werden. Er scheut sich nicht einmal die „Pucelle d'Orléans" zu übersetzen. Dabei beginnt er selber ein heroikomisches Epos und um die damalige Vorliebe für allerlei Georgica zu parodieren, wählt er zur Muse die ... Kartoffel. Das alles ist für den Freundeskreis bestimmt — und für diese Freunde schreibt er anspruchslose und lebensvolle Schilderungen ihres Alltagslebens. Er versucht sich als Kritiker und bleibt auch hier dem Klassizismus treu. Was ihn aber beim Dichten vor allem lockt und fesselt, das ist die Freude am Wort, am charakteristischen, womöglich grell sich aufdrängenden Ausdruck. Er sieht seinen Meister in Trembecki und übertrumpft ihn, indem er ihn nachahmt. In dieser Intensität des Wortes sucht sich seine jugendliche Energie freien Lauf, ähnlich wie bei den Schöpfern des kraftgenialischen Stils, wenn auch in viel bescheidenerem Maße.

Aber rasch ist er dieser Schule entwachsen. Zu eng wird es seinem idealen Streben und seinem erstarkenden künstlerischen Formwillen. Die deutsche und bald auch die englische Dichtung weist ihm neue Wege. In den trüben Monaten seiner Lehrertätigkeit in Kowno, getrennt von den Jugendfreunden, durch den Tod seiner Mutter schwer getroffen, von einer unglücklichen Liebe gepeinigt, wird er sich seines inneren Selbst bewußt. Noch vor kurzem ein gelehriger Schüler im Dichten, im Leben ein Freund unter Freunden, wird er ein Neuerer im poetischen Schaffen — und in seinem menschlichen Dasein fühlt er sich als der Einsame — und der Einzige.

Dieser echt romantische Ton klingt in dem ersten Bändchen seiner Gedichte im „Schiffer"; aber sonst weicht dasjenige, was hier subjektiv ist, nicht von den Bahnen des geläufigen Sentimentalismus. Dafür bietet die Vorrede eine Absage an den Pseudoklassizismus (obwohl zwei ausführliche Gedichte durch



18. Das sogen. Spitze Tor (Ostra Brama) in Wilno mit dem berühmten Mutter-Gottes-Bild.

und durch pseudoklassisch sind) und das Gedicht „Romantik" ist eine Absage an den Rationalismus. Eine neue Erkenntnistheorie kommt zum Ausdruck in offener Polemik gegen Jan Śniadecki und in Anlehnung an die schottische Philosophie, die im „common sense" einen wichtigen Platz der Intuition und dem allgemeinen Glauben einräumt. An Stelle der „toten Wahrheiten" werden Lebenswahrheiten gepredigt; Fühlen und Glauben führen ihnen entgegen, nicht des Weisen Aug' und Forschungsinstrument; ein Herz muß man haben und in Herzen blicken. Und im Herzen des Volkes gibt's ein höheres Wissen als im Kopf des trockenen Gelehrten. —

In der Stoffwahl wird volkstümliche Phantastik und Räuber- und Schauerromantik bevorzugt. Aber diese „Balladen und Romanzen" — sofort von seinen Freunden (Stefan Witwicki, Antoni Edward Odyniec, Alex. Chodźko) nachgeahmt — sind von einer wahren künstlerischen Beherrschung des Materials noch ziemlich entfernt. Meisterstücke der Balladentechnik wird Mickiewicz erst ein paar Jahre später zustande bringen. Jetzt vermag er nur in den „Lilien" die Geschichte der Gattenmörderin volkstümlich und ergreifend zu gestalten. Sonst ist er Herr über seine Mittel nur dort, wo er noch ein wenig im alten Stil steckt — in der „Wasserfee von Świteź", die zum Teil schon eine romantische Ballade ist, zum Teil ein Feenmärchen im Rokokostil — in der prächtigen humoristischen Ballade „Frau Twardowska", der die Kunst des Voltaireübersetzers zugute kommt. Und trotzdem in „Des Vaters Heimkehr" ein schlichter Kinderton gelingt, fehlt doch im ganzen jene Unmittelbarkeit und Naivität, die den Reiz der echten Ballade ausmacht. Das Lehrhafte, eine gewisse Weitschweifigkeit nähert sich dem Niemcewicz — und dem Typus der Schillerschen Ballade.

Schiller war es, der den Voltaire verdrängt hat. In ihm fand der Philomate den Dichter der Freundschaft und des Freiheitsdranges und der Empörung gegen das Niedrige, das Gemeine, das Selbstische. Schillerisch ist die zündende „Ode an die Jugend", vorläufig aus Zensurrücksichten nicht veröffentlicht, aber noch vor der „Romantik" entstanden. Pseudoklassisch in ihrer Form (wie übrigens auch Schillers rhetorische Lyrik), von den Humanitätsidealen der Aufklärung erfüllt und vom rationalistischen Haß gegen alle Vorurteile durchdrungen, dem Freimaurertum eng verwandt — ist sie zugleich das erste Manifest der romantischen Weltanschauung, will mit vereinten Jugendkräften eine Neuschaffung der Welt erstürmen, einer Welt des Geistes und der Liebe. In ihrem Widerwillen gegen die Fäulnis der beengenden, erdrückenden Wirklichkeit, in ihrer heroischen Kampf- und Aufopferungslust—war sie ein revolutionärer Schlachtgesang und ein Ausdruck des Machtbewußtseins.

Viel bedeutender und auch viel revolutionärer als das erste war das zweite Bändchen der „Gedichte" (1823). Jenes schien sich auf die „kleine" Dichtung zu beschränken und in den Vordergrund stellte es eine Gattung, die von Haus romantisch war, die Ballade — dieses zertrümmerte die klassischen Idole auf dem allerwichtigsten Gebiete der „großen" Dichtkunst, in Epos und Drama. Ja, es rüttelte an dem Grundpfeiler der klassischen Poetik, an dem Begriff der streng geschiedenen Gattungen: eine Dichtung in dramatischer Form brachte es unter der Bezeichnung „Poem". Echt romantisch — war dieses „Poem" nicht einmal ein voll-

ständiges Ganzes — es bestand aus zwei Fragmenten — „Der Totenfeier“ (Dziady) zweiter und vierter Teil.

Eine volkstümliche Feier am Allerseelentag wird im zweiten Teil opernartig zu einer dramatischen Szene gestaltet und die heraufbeschworenen Geister verkünden in ihrer Lebensgeschichte und in ihrer Buße „Lebenswahrheiten“. Das Volkstümliche und das Phantastische bieten den Stoff, das Religiöse und Ethische den inneren Gehalt. und an Stelle der wohlerwogenen Rhetorik tritt das Stimmungsvolle, das Malerische, das Musikalische. Die Geistererscheinungen sind in vier Bilder gegliedert, die kontrastierend aufeinander folgen. Es ist eine symmetrische, geschlossene Komposition — doch ihr Rahmen wird durch keine äußere Regel bestimmt. Ein mechanisches Formgesetz ist durch ein organisches ersetzt — die Form wächst aus der inneren Notwendigkeit des gestalteten Stoffes.



19. Mickiewicz im Jahre 1821.
(Nach J. Kallenbach, A. Mickiewicz.)

Doch wo nicht mehr ein objektiv aufgefaßter Stoff vom Künstler beherrscht wird, wo sein blutendes Herz spricht, wo die Leidenschaft sich Luft macht in vulkanähnlichem Ausbruch — da verficht der Romantiker das Recht der spontanen Formlosigkeit. Dies zeigt der vierte Teil — eine riesige lyrische Szene von mehr als tausend Versen. Auch das ist ein Drama, aber von ganz absonderlicher Art: eine Tragödie, die vergangen ist und verflossen — und die noch einmal erlebt wird. Jetzt erst zeigt sich der eigentliche Sinn der „Totenfeier“. Der Dichter hat eine Liebestragödie hinter sich; Liebesglück und Liebesleid sind unwiederbringlich vorbei; alle Lebenswerte hat er zu Grabe getragen und dünkt sich selbst ein Toter, ein Gespenst. Aber das Schmerzlichste ist, daß ihm nicht die Ruhe des Grabes gegönnt ist. Immerfort ist ihm das Vergangene gegenwärtig, wieder und wiederum muß er es in seiner Erinnerung erleben. Dies ist zugleich die Buße für das Maßlose seines Gefühls. Denn ein Übermaß von himmlischem Glück und von verzehrender Liebesglut ist dem Sterblichen verwehrt. So wird die schrankenlos leidenschaftliche, in wechselndem, beinahe freiem Rhythmus lyrisch und episch und dramatisch anschwellende Beichte zugleich eine männliche Selbstüberwindung. Und zur tieferlebten Wahrheit wird jene Dichtung, die in ihrer Einkleidung stark am literarisch Hergebrachten haftet und ein Tummelplatz von sentimentalen Romanrequisiten scheint. Mickiewicz selber war in seinem innersten Fühlen dem Sentimentalismus fremd; aber seine Geliebte war eine typische Sentimentale — und mit ihr kommt die ganze Romanwelt in des Dichters Phantasieleben. Im ungedruckten ersten Teile wollte er sie mit einem Roman in der Hand auf die Bühne bringen. Dieser Roman ist die „Valérie“ der Frau Krüdener — und vom Helden der Frau Krüdener leiht er selber seinen Namen im Drama, obwohl er hier viel mehr Rousseaus Jünger und Werthers Leidensgenosse und ein ferner Verwandter von Cervantes' Cardenio und Grisóstomo ist — er nennt sich Gustav.

Aber Romantik ist nicht bloß Volkstümlichkeit und Phantastik und Individualismus. Sie bedeutet auch — Historizismus. Mit einem leise archaisierenden Anstrich stellt daher Mickiewicz neben die „Totenfeier“ eine Dichtung über Litauens Vorzeit — die „Grażyna“.

Während einer Herbstnacht wird zuerst ein mittelalterliches Fürstenschloß, dann ein Schlachtfeld der Schauplatz einer gedrängten, lückenhaft und geheimnisvoll und doch mit fast klassischer Ruhe des plastischen Ausdrucks dargestellten Handlung. Der Patriotismus eines Weibes siegt über den egoistischen Eigensinn und Ehrgeiz des reizbaren Mannes, erkauft aber diesen Triumph mit dem Heldentod. Das alles spielt sich ab in den Zeiten, da Litauen von der Übermacht des Deutschen Ordens bedroht war. Aber wenn die mittelalterlichen, verderbenbringenden Feinde Litauens genannt werden, so denkt der Dichter an die gegen-

wärtigen Feinde Polens, an die Russen. Und deshalb ist die Haupttendenz des Werkes gegen jede Verbindung mit dem Feind, gegen jede Form von Vertrag und Eintracht gerichtet. Es muß ein Kampf geführt werden auf Leben und Tod. Das war gegen die Klassiker gemünzt, die mit Wort und Tat Loyalität der russischen Regierung gegenüber predigten. Es galt etwas Wichtigeres als literarische Fehden. Die „Grażyna“ war in ihrer scheinbaren Kühle ein revolutionäres, politisches Gedicht.

Dem Patrioten, der sie geschrieben, sollte auch der Stempel des politischen Märtyrers nicht versagt sein. Die russische Regierung sah ein, daß die Einverleibung Litauens in den Organismus Rußlands nicht möglich sein wird, solange die Kraft der polnischen Kultur nicht gebrochen, das blühende polnische Schulwesen nicht vernichtet ist. Ein paar Worte, die ein Knabe in einem Wilnaer Gymnasium an die Tafel schreibt — „Es lebe die Konstitution vom 3. Mai“ — geben Anlaß zu einer Verfolgung der politisch verdächtigen Jugend. Man wendet sich selbstverständlich vor allem gegen die Philareten. Nach mehrmonatigem Gefängnis muß der Dichter im Oktober 1824 seine Heimat für immer verlassen. Die Verbannung hatte übrigens eine möglichst gelinde Form — zuerst nach Petersburg gebracht, genießt er hier, und nachher in Odessa, in Moskau und nochmals in Petersburg, eine vollständige Freiheit. Vor kurzem noch Schullehrer in einer Provinzstadt, kommt er sogleich mit der Elite der russischen Intelligenz in Berührung, mit den Dekabristen, den Freimaurern, den Martinisten. Dichterruhm und wohl auch politisches Märtyrertum öffnen ihm die Salons der polnischen Aristokratinnen in Odessa und der russischen Aristokratie in Moskau und Petersburg. Mit Enthusiasmus begrüßen ihn die russischen Romantiker; einen Freund findet er in Puschkin. Die Welt lernt er kennen und alle ihre Schönheit und alle ihre Verführungskünste. Nichts Menschliches bleibt ihm fremd und kein Reiz der raffinierten Kultur, der ästhetischen Lebensauffassung. Was das Schloß Warthausen für Wieland, das sind in viel höherem Maße jene Jahre für Mickiewicz. Aber nicht eine „Philosophie der Grazien“ ist das Ergebnis. Die Fülle von Eindrücken und Erlebnissen stählt seinen Sinn für das Große und weltumfassend wird sein Fühlen und Denken. Vor allem aber reift der Künstler. Man vergleiche nur die vollendete Komposition der zu einer einzigen spannenden Szene zusammengedrängten Ballade „Die Lauer“ mit den „Lilien“ und die diskrete Komik und Plastik der „Drei Budris“ mit der „Frau Twardowska“ — und man wird klar erkennen, daß Mickiewicz erst jetzt ein Meister geworden.

Diese Meisterschaft zeigt er in den „Krimschen Sonetten“. Ihm haben schon früher Petrarca und die deutschen Dichter den Wert jener feingeschliffenen Versarchitektonik erschlossen — und als er das großartige Bild der Krimer Gebirgslandschaft wiederzugeben trachtet, da leuchtet es ihm ein — wie ein paar Jahrzehnte später dem Heredia — daß die Kürze und die plastisch ausdrucksvolle Gliederung des Sonettes einen unübertroffenen Rahmen dem malerisch wirksamen Worte schafft. Dem Maler steht der große Lyriker zur Seite, dem es nicht genügt, den bloßen Stimmungswert der Landschaft festzuhalten. Das Große in der Natur läßt das Tiefste und Wesentlichste aus seinem Selbst emportauchen. In den ergreifenden Schlußzeilen, oft in ein paar erschütternd ruhigen Schlußworten enthüllt sich die schmerzerfüllte Seele, der fernen Heimat und der verlorenen Geliebten treu. Aber kraftvoll wird die innere Tragik von der großen Persönlichkeit beherrscht und dem Künstlerwillen dienstbar gemacht. — Freudig steigert sich diese gewaltige Lebenskraft zu einem männlichen Schlacht- und Triumphgesang in der orientalischen Einkleidung des „Farys“. Ein typisches Motiv der Romantik erreicht hier seinen Kulminationspunkt. Neben den unheimlichen Ritt in Bürgers „Lenore“, neben den tragischen Ritt von Mazeppas Roß — stellt sich der sieggekrönte, allen Hindernissen und Gefahren trotzende Heldenritt durch die Wüste. Nach der „Ode an die Jugend“ das zweite Manifest des ideal beflügelten Machtbewußtseins. Doch erst hier wird es echt romantisch: das Machtbewußtsein des Einsamen, des Einzigen. Aber wie sehr dem Dichter auch seit Jahren schon Byrons glühender Pessimismus, Byrons Protest und Empörung gegen die abstoßende Wirklichkeit zusagte — sein Machtbewußtsein mündet nicht in Weltentfremdung, sondern in ein liebentflammtes Ausstrecken seiner Arme der ganzen Welt entgegen. Der Schlußakkord des „Farys“ gleicht dem Schillerischen „Seid umschlungen, Millionen, Diesen Kuß der ganzen Welt“.

Den „Farys“ schrieb der Patriot, der eben jetzt die ungeheure, niederdrückende Übermacht des nikolaitischen Rußlands vor Augen hatte und am Schicksal seines unterjochten Vaterlandes beinahe verzweifeln konnte. So ringen in ihm Macht- und Ohnmachtbewußtsein — und aus ihrem tragischen Konflikt heraus gestaltet sich eine der gewaltigsten tragischen Gestalten der Weltliteratur — „Konrad Wallenrod“. Mickiewicz, in dessen Schaffen ein mystisches Empfinden von Wort und Namen eine wichtige Rolle spielte, gibt ihm den Namen von Byrons tragisch geheimnisvollem Helden, dem „Korsaren“. Allein jenes Sich-Auflehnen des Machtwillens gegen die politische Ohnmacht des Vaterlandes hat ein anderer in fast dämonischer Logik und Konsequenz zum Ausdruck gebracht: Macchiavelli. Der zugleich vom Ideal entflammte und skrupellose Renaissancemensch fand auch eine Lösung: alle zu Gebote stehenden Mittel müssen in den Dienst von Italiens Befreiung und Größe gestellt, dem Staatsideal muß jede sonstige Ethik untergeordnet werden. Welche Lösung wird nun der tief ethische, christliche Dichter bieten?

Der Held ist eine historische Persönlichkeit, der Großmeister des deutschen Ritterordens Wallenrod (1391—1394). Mickiewicz macht ihn zum verkappten Litauer und zum zweitenmal wird das Verhältnis Litauens zu den Kreuzrittern eine historische Maske für das Verhältnis von Polen und Rußland. Nach einer furchtbaren Niederlage der Litauer gelangt der Held zur Überzeugung, daß seinem Vaterland ein unabwendbarer Untergang droht. Nur ein einziger Rettungsweg bleibt übrig — „doch tausendmal Fluch über die Stunde, wo er, vom Feinde gezwungen, dies einzige Mittel ergreift.“ Und er ergreift es doch. Er verläßt seine vielgeliebte Heimat, er zerstört sein häusliches Glück, wird selber Kreuzritter und bringt es auf dem Marterwege von Lüge und Verstellung so weit, daß er als Großmeister an der Spitze des Ordens steht. Nun führt er den Krieg gegen Litauen auf solche Weise, daß das Ordensheer vernichtet, die Macht des Erbfeinds für immer gebrochen wird. Vom Vehmgericht verurteilt, gibt er sich selbst den Tod — ein neuer Simson, der sich und die Feinde unter den Trümmern des zusammenstürzenden Baues begräbt.

Die ethische Basis der Dichtung ist das Verantwortlichkeitsgefühl des großen Individuums für das Schicksal seiner Nation. Wo das gesamte Volk die erlösende Tat nicht vollbringen kann, muß sie der hervorragende Einzelne als Stellvertreter des Volkes vollbringen. Diese außerordentliche Pflicht fordert außerordentliche Mittel. Tragisch ist es, daß diese Mittel unethisch sein müssen. Konrad ist der einzige, der einer solchen Riesentat gewachsen ist, und sein Plan, ihm selber ein Schrecknis, ist das einzige Mittel. Er vollbringt die Tat — und fällt nur selber als Opfer des Fatums, das den Edelsten der Menschen auf das Golgatha von Lüge und Verrat führt. Er hat alles dem Vaterlande zum Opfer gebracht — selbst das eigene Gewissen. Man muß diese schmerzdurchzuckte Tragödie mit Kleists „Hermannsschlacht“ vergleichen, einem ähnlichen Verzweiflungsschrei und Schlachtruf des glühenden Patriotismus, man muß sich vergegenwärtigen, wie sorglos Hermann, den doch kein amoralischer Dichter geschaffen, den Weg von Lug und Trug betritt, wie er so ganz und gar nichts von seinem persönlichen Glück infolge seiner Tat einbüßt, um die ethische Größe des Mickiewicz zu würdigen.

Er schuf das Hohe Lied der Vaterlandsliebe und durfte durch den Mund des alten litauischen Sängers, des „Vajdelten“ (eines Nachkommen der ossianischen Barden), der Konrad zur Tat anspornt, die wundertätige Macht der Nationaldichtung preisen. In Reichtum und Mannigfaltigkeit von Form und Ton überbot er alles, was bisher in polnischer Sprache gedichtet worden. Nur die Komposition, Scotts und Byrons poetischen Erzählungen abgelauscht, schwankte diesmal, da Zensurrücksichten den Dichter nötigten, Unwesentliches (eine sentimentale Liebesgeschichte) in den Vordergrund zu rücken und den Grundplan zu verwischen.

Durch den Namen Konrad wies er selber auf den Byronischen Helden-Typus. Die von Gessner in „Abels Tod“ skizzierte, von Schiller in Karl Moor genial und machtvoll aufgefaßte Gestalt des edlen Verbrechers, die von Byron aufgegriffen wird und mit dem Schedoni-Typus der Mrs. Radcliffe vereint (und nachher noch von Victor Hugos Kontrastästhetik theatralisch ausgebeutet) — erreicht in Wallenrod eine Heldengröße und eine innere Notwendigkeit, die vielleicht nur in Shakespeares Brutus ihresgleichen findet. Und von Byrons weltfeindlichen Rebellen und selbst von Karl Moor scheidet den tragischen Großmeister ein wesentlicher Zug:



20. Mickiewicz im Jahre 1829.
(Nach J. Oleszkiewicz.)

jene alle sind durch die Zertrümmerung ihres persönlichen Glücks zur Empörung gegen die herrschende Weltordnung getrieben, ihr eigener Schmerz öffnet ihnen die Augen auf das düstere Weltgeschick. Der Held des polnischen Romantikers zertrümmert selber sein eigenes, ungetrübtes Glück — denn im unglücklichen Vaterlande kann er nicht glücklich leben.

„Konrad Wallenrod" — 1828 in des Zaren Hauptstadt veröffentlicht — war ein Zündstoff für den Patriotismus von Polens Jugend, ein poetischer Prolog zum geschichtlichen Drama von 1830/31.

Die Nachricht vom Ausbruch der Revolution traf den Dichter in Italien.

Mickiewicz, der noch in der Vorrede zur Gesamtausgabe seiner Dichtungen den dahinsiechenden Klassikern einen Todesstoß versetzt, erhält 1829 die Erlaubnis, ins Ausland zu reisen. Er geht nach Deutschland, wo er in Weimar den greisen Olympier Goethe besucht, und im November begrüßt er das ewige Rom.

Der Dichter des „Wallenrod" konnte an einen endgültigen Sieg des Aufstandes nicht glauben. Trotzdem fühlte er sich verpflichtet, an dem Kampf teilzunehmen. Verschiedene Umstände — darunter eine wohl in irgendeiner politischen Absicht unternommene Reise nach Paris — hinderten ihn daran, rechtzeitig in Polen einzutreffen. Kurz vor dem unglücklichen Ausgang des Krieges langt er im Posenschen an. Er verweilt hier einige Monate und begibt sich dann — mit einer Anzahl von polnischen Emigranten, die in Deutschland als Sturmvögel der Revolution gefeiert werden — nach Dresden (1832). Hier kommt es zur poetischen Entladung von all dem, was er erlebt, was er gelitten und durchdacht hat.

Im Verlauf von einigen Wochen unerhörter Geistesspannung entsteht das gewaltigste Werk der ganzen Romantik: „Der Totenfeier dritter Teil"[1]).

Er kehrte zurück zum Persönlichkeitsdrama seiner Jugendjahre, wie der reife Goethe zu seinem Faustfragment. Und wie bei Goethe — sollte die Seelengeschichte des eigenen Ich und zugleich ein Weltbild in einer kühnen, regellosen, phantastischen, mittelalterlich und gothisch überreichen Dramatik nach adäquater Gestaltung ringen. Goethes Held will das, „was der ganzen Menschheit zugeteilt ist, in seinem inneren Selbst genießen, sein eigenes Selbst zu ihrem Selbst erweitern". Bei Mickiewicz steht der konkrete, lebendige, individuelle Organismus der Nation im Mittelpunkt der Welt, und nicht als Programmerfüllung, sondern als absolute Tatsache vollbringt sich das Ineinanderströmen von Einzelindividualität und Nation. Er wird nicht im Spiegelbild des rein persönlichen Erlebens von der Menschheit ganzem Jammer angefaßt, sondern das Schicksal der Gesamtheit ist für ihn das Haupt- und Urerlebnis. Aber indem er mit dem Fatum seines Märtyrervolkes innerlich ringt, sieht er dem Weltgeschick und dem Welträtsel und dem Weltschöpfer ins Auge. Das Weltbild ist einseitiger als bei Goethe,

[1]) Die 1823 veröffentlichten Fragmente betrachtet der Dichter als die zwei ersten Teile — daher dieser Titel. Damit aber eine Fortsetzung jenes Jugenddramas möglich sei, muß jetzt Gustavs Selbstmord als poetisches Gleichnis gedeutet werden.

nicht so unendlich reich an Ideenfülle und an Fülle der mannigfaltigen Wirklichkeit. Dafür ist aber das persönliche Erlebnis viel gewaltiger und viel tragischer. Und dabei wird das Schicksal einer Gesamtheit in einem vor Mickiewicz nirgends erreichten Maße zum wirklichen Gehalt des Dramas. Mit dem Persönlichkeits- und Weltanschauungsdrama entfaltet sich parallel ein Gruppendrama, und sowohl für die handelnden Personen, als für den Leser bleibt es auch nicht für einen Moment zweifelhaft, daß die Tragödie jener Gruppe und das Schicksal der Nation identisch sind.

Die beiden Grundthemen des Werkes wachsen organisch aus des Dichters bisherigem Schaffen empor: das Drama des mächtigen Ausnahmsmenschen, des Einzigen, aus dem „Farys" und aus dem „Wallenrod", das Gruppendrama aus der „Ode an die Jugend". Und wie in den früheren Teilen der „Totenfeier", wird das Verhältnis von Diesseits und Jenseits, von Mensch und Geisterreich auf die Bühne gebracht. Mithin ist das neue Werk eine Synthese des vorangegangenen Lebens und Schaffens, aber zugleich eine Abwendung von all dem Literarischen, das an jenen Dichtungen haften mochte. Keine literarische Einkleidung mehr — kein Phantasieerlebnis, wie in der „Ode", kein Orientalismus, keine historische Maske. Ein historisches Drama — aber ein Drama der historischen Gegenwart. Ein Stück Wirklichkeit, wo Tatsache und Person, meistenteils sogar Vor- und Zuname aus dem Leben gegriffen sind. Kein Naturalist ist je weiter gegangen, als dieses phantastisch-realistische Schauspiel. Ohne ein Programm aufzustellen, wird eine national-romantische und national-realistische Poetik verkündet: die höchste Poesie und die höchste Tragik liegt in der leuchtenden und blutenden Wirklichkeit des nationalen Lebens — und in ihrem verborgenen, mystischen Sinn liegt der Schlüssel zur Lösung des Welträtsels.

Die historische Handlung bildet der Philaretenprozeß. Als einer der Verhafteten tritt der bisherige Held der „Totenfeier" auf, der aber den Namen des leidenschaftlichen Geliebten für den im „Wallenrod" symbolisch gewordenen Namen Konrad vertauscht. „Gustavus obiit — natus est Conradus" schreibt er im Prolog an die Wand seiner Gefängniszelle. Der Prolog ist eine Traumszene und die über dem Traum waltenden guten und bösen Geister eröffnen die Aussicht auf einen entscheidenden Seelenkampf. Die I. Szene gibt ein lebensprühendes Bild der Philareten; wir sehen ihre jugendliche Lebensfreude und ihre Aufopferungsbereitschaft und lernen zugleich die Greuel der Kinderverfolgung kennen. Konrads rachedürstendes Lied und seine extatische Improvisation[1]) bilden den Übergang zur sog. „großen Improvisation". Dieser Monolog, dessen Titanentum um so hinreißender wirkt, da er in enger Gefängniszelle im Dunkel der Nacht aus der Brust eines Gefangenen emporquillt, beginnt als traurig stolzes Selbstbekenntnis des einsamen Künstlergenies. Zu schwach ist das Wort für das Bild seiner Seele und kein Mensch wird dessen innere Tiefe fassen. Nur Gott und die Natur sind würdig, ihm zu lauschen, ihm, dem das Weltall ein Instrument ist für seine alle Zeiten und das gesamte Menschengeschlecht durchdringende Musik, die zugleich Ton ist und Licht und Farbe und Gestalt und Bewegung. In dieser unumschränkten Gewalt dünkt er sich dem Weltschöpfer vergleichbar. Aber schmerzzerrissen bleibt er auf den überirdischen Höhen seiner Macht. Dort auf Erden ist alles, was er liebt — sein Volk, das er beglücken und zum Wunder der Welt gestalten möchte. Die Macht, die ihm als Künstler eigen ist, will er im Reich der Wirklichkeit ausüben, sein Volk zu einem lebendigen Lied von irdischem Glück umbilden. Herrschaft über die Seelen verlangt er von Gott, der es nicht vermocht hat, die Menschheit glücklich zu machen. Er verlangt diese Herrschermacht um so leidenschaftlicher, je furchtbarer sein Volk gemartert wird — er, der eins ist mit seinem Vaterland, er, dessen Name eine Million, denn er liebt und leidet für Millionen. In steigender, wahnsinniger Verzweiflung ruft er zu Gott, dem er auf den Schwingen seines Gefühls naht, fleht zu Gott, ringt mit der schweigenden, gleichgültig auf die Qualen der Menschheit hinunterblickenden Gewalt — er rafft sich auf zu fürchterlichem Kampfe, ein neuer Luzifer, ein Satan der Liebe — und will gegen Gott die schrecklichste Lästerung schleudern, die ein Pole kennt: nicht ein Vater der Welt sei er, sondern der Weltzar.

Dieses Lästerungswort spricht nicht mehr Konrad, der ohnmächtig zu Boden sinkt — dieses Wort sagt schon der Teufel. Denn des Teufels Eingebung war der Hochmut des Dichters und die bösen Geister des Prologs haben den Sieg davongetragen . . . Nach einer grotesken Teufelszene, die ganz im Sinn von Victor Hugos Ästhetik auf die erhabene Improvisation folgt, den Teufelsfratzen von Notre-Dame vergleichbar, wird der böse Geist durch den frommen Mönchsbruder Peter exorzisiert. Von den Engelscharen wird Gericht gehalten über den Sünder, der gerettet wird, weil er aus Menschenliebe gesündigt hat. Goethes herrlichen

[1]) Mickiewicz entzückte oft seine Freunde durch Improvisationen.

Worten: „Wer immer strebend sich bemüht, den können wir erlösen" — würden die Engelscharen des Mickiewicz noch einen anderen Urteilsspruch zur Seite stellen: „Wer selbstlos liebend sich bemüht, den können wir erlösen."

Eine lichtbeglänzte Traumszene folgt. Eine junge Polin (es ist die römische Liebe des Mickiewicz) betet, fern vom Dichter, in einem Landhaus bei Lemberg, für dessen Heil. Engel bringen sie in eine mystische Traumverzückung. Eine Traumszene ist eigentlich auch der fünfte Auftritt, in welchem der demutsvolle Mönch Peter von Gott jene erlösende Antwort erhält, um die Konrads Hochmut vergebens stürmte. In einer Reihe von Visionen sieht er zuerst die an des Herodes Grausamkeit gemahnende Kinderverfolgung, dann das Golgatha des gekreuzigten Polens, der Christusnation, endlich die Gestalt des künftigen Welterlösers, des zweiten Messias, der Polen auferweckt und das Reich der Freiheit als seine neue Kirche auf Erden begründet. Sein Name wird durch Zahlensymbolik angedeutet; im Anschluß an die kabbalistische und martinistische Mystik kann das Rätsel gelöst werden: es ist der neue Adam, der Begründer einer neuen, vollkommenen Menschheit.

Nun zeigt die dritte Traumszene die durch Teufel gepeinigte Lakaienseele des Hauptverfolgers der polnischen Jugend, des lüsternen und kriecherischen Senators Novosiltzoff. Bevor dieser als neue Hauptperson in den Vordergrund tritt, geißelt noch die VII. Szene die moralische Nichtigkeit der Warschauer Aristokraten, betont jedoch mit Nachdruck, daß Warschaus patriotische Jugend ebenso denkt und fühlt und ähnliche Märtyrer kennt, wie die Jugend von Wilno. Die dramatisch bewegte VIII. Szene, ein mit Herzblut geschriebenes politisches Pamphlet, zeigt uns Novosiltzoff und seine Vertrauten; zum Kulminationspunkt wird die vom Senator arrangierte Ballszene, während der die blinde Mutter eines fast zu Tode gemarterten und endlich zum Selbstmord gehetzten Knaben erscheint und (der historischen Wahrheit gemäß) ein Helfershelfer Novosiltzoffs vom Donner erschlagen wird. Als Kontrastperson tritt der christusähnliche Mönchsbruder auf — im letzten Moment der nach Rußland weggeführte Konrad. Ein phantastischer Epilog soll diesen „I. Akt" mit der volkstümlichen Totenfeier verknüpfen.

Als Anhang folgen einige zusammenhängende epische Gedichte über Rußland, die als synthetisches, plastisches Bild des Zarenreiches kaum ihresgleichen haben. Wie fern aber Mickiewicz war von „Rassenhaß und Massenhaß und derlei Teufelswerken" (um mit Viktor Scheffel zu reden), beweist die ergreifende Zueignung „An meine russischen Freunde".

Dem Anschein nach von romantischer Willkür beherrscht, ist die Komposition dieses Riesentorsos keineswegs ein regelloses Durcheinander. Die Architektonik des Werkes, dessen drei Hauptfiguren, Konrad, Peter und Novosiltzoff drei zweckbewußt verteilten Grundpfeilern ähneln, ist oft bis in die kleinsten Details durch die Grundsätze von Symmetrie, Kontrast, Parallelismus, mitunter auch durch das Prinzip der Dreiteiligkeit bestimmt. Man denke nur an den phantastischen Prolog und Epilog als äußeren Rahmen, an die zwei Gruppenszenen, von denen die eine den Anfang, die andere den Schluß des Dramas bildet, die eine den Spielern, die andere den Gegenspielern gewidmet ist, man denke an die aneinandergereihten drei Traumszenen mit Peters prophetischer Vision als Höhepunkt, gleichsam ein dreiteiliges Mittelschiff des gothischen Riesendoms, der nur einseitig mit dem grandiosen Turm der Improvisation himmelstürmend in die Höhe ragt. Und wenn Goethes „Faust" durch Vermittlung des Puppenspiels der mittelalterlichen Dramatik die Hand reicht, so wird von Mickiewicz gleichsam das alte christliche Drama, die „Moralité", zu neuem Leben erweckt — die Geschichte vom Sünder, der durch Reue und Gebet erlöst wird, und vom halsstarrigen Verbrecher, der in Völlerei und Ausschweifung der Hölle als ihre Beute anheimfällt; zwischen den beiden eine mittelalterliche Heiligengestalt — der Mönch Peter.

Allein die Bedeutung des Werkes für die Weltliteratur liegt hauptsächlich in der Prometheusgestalt des Konrad. Nie ist das Titanentum des Sturm und Dranges und der Romantik, nie das Machtbewußtsein des Künstlers, dem die ganze Schöpfung als Kunstwerk erscheint, mit solch einer inneren Wahrheit zum Ausdruck gekommen. Nie hat sich die einsame Größe des Einzigen so gewaltig mit weltumarmender Menschenliebe gepaart, nie ist mit solcher Glut, mit solcher Logik von Gedanken- und Gefühlsgehalt und mit solch einer hinreißenden lyrischen und dramatischen Kraft der Kampf um die höchsten Werte gekämpft worden. Und wie groß auch Mickiewicz erscheint als derjenige, der einen Konrad aus sich heraus zu schaffen vermochte — noch größer wird er dadurch, daß er diesen Konrad in sich überwindet,



daß er in christlich frommer Hingabe an das Höchste, an das Göttliche, sein ehemaliges Selbstvertrauen des Rationalisten und sein byronisches Titanentum zum Opfer bringt.

Infolge des religiösen Umschwungs, der, schon seit langer Zeit vorbereitet, in Rom zur vollen Geltung gelangte und in Dresden eine noch entscheidendere Form annahm, fühlte sich Mickiewicz berufen, seinen leidenden Mitbrüdern die vom Himmel zu erhoffende Erlösung zu verkünden und sie zu Aposteln des neuen Zeitalters zu weihen, das er in Peters Vision prophezeite. Mit diesem mystischen Glauben geht er nach Paris und veröffentlicht dort außer „Der Totenfeier drittem Teil“ ein nationales Evangelium für die polnischen Emigranten in biblischer Prosa, „Die Bücher der polnischen Nation und der polnischen Pilgerschaft“.

Jene Bibel des polnischen Messianismus (vgl. S. 53-54) könnte den Eindruck erwecken, als wäre der Patriotismus des Dichters die Liebe eines erträumten Ideals. Doch wie bodenwüchsig diese Vaterlandsliebe ist, wie sie an der Erdscholle, an der Atmosphäre, in welcher Mickiewicz aufgewachsen, mit biologischer Naturkraft hängt, wie sie die Heimatliebe im vollsten Sinne des Wortes ist, mit dem primitiven Charakter des Regionalismus, ein Gemeinschaftsgefühl, das die Masse der Alltagsmenschen und alle Kleinigkeiten ihrer Eigenart liebevoll umfaßt — dies kam in gemütsvoller Einfachheit, in wundervoller Natürlichkeit im „Herrn Thaddäus“ zum Ausdruck. Die Sehnsucht nach dem längstverlassenen Heimatboden, nach dem Land seiner Kindheit, die unendliche Liebe zu jener Heimat, die nur der zu schätzen weiß, der sie verloren hat — ließ ihn die gesamte Wirklichkeit des Nationallebens aus der Erinnerung lebensvoll und farbenreich hervorzaubern. Die romantische Dichtung machte das Polentum zu etwas Hehrem und Erhabenem, aber schmerzlich und tragisch Erhabenem — hier ist das Polentum etwas Freudiges, Herzerquickendes. Als unendlich hoher Lebenswert erscheint nicht bloß das historisch Bedeutsame, sondern auch das Alltagsleben in der Heimat, die nationale Eigenart, die in jedem Wort und in jeder Handlung und in jedem Gesicht zutage tritt, das Durchschnittsbild der Landschaft, in der alles so mit dem Menschen vertraut, so sein eigen ist. Das alles erhält einen gesteigerten Gefühlswert, weil es durch die Macht der Umstände fern geworden ist, nicht mehr Gegenstand des unmittelbaren Erlebens, sondern ins gefühlgeschwängerte Gebiet der Erinnerung entrückt. Um Schillers grundlegende Begriffe der poetischen Einstellung zu verwerten: das „naiv“ Geschaute wird mit vollständiger Wahrung der Naivität zugleich „sentimentalisch“ empfunden. Daraus entspringt ein Ineinsströmen der Objektivität und Subjektivität, wie es sonst in keiner Dichtung der Welt anzutreffen ist.

Und wenn die Natur, ein ebenso wesentlicher Bestandteil dieser Dichtung als die Menschenmenge, durch das Dauernde, das Unabänderliche eine poetische Weihe bekommt, so werden die unbedeutenden Alltagsmenschen mit ihren Alltagsfreuden und Alltagsleiden und Alltagsbeschäftigungen bedeutsam und poetisch, weil sie einer bereits entschwundenen Epoche angehören. Dieser Standpunkt ist für die Romantik nicht neu — es ist der Standpunkt, den Walter Scott der schottischen Eigenart gegenüber einnimmt. Deshalb wurde ja der Realismus (was man allzusehr vergißt) zum Teil durch den historischen Roman großgezogen, weil eben hier das kleinste Detail den poetischen Wert des Entschwundenen besitzt. So war es denn ganz natürlich, daß sich die epische Würdigung des Alltagsmenschen, die in „Hermann und Dorothea“ ihr klassisches Vorbild fand, mit Walter Scotts Romantechnik paarte und das idyllische Epos zu einem romanartigen erweiterte. Es stieg aber zu einer wahrhaft epischen Größe, indem es nicht nur ein gesamtes Volk im Moment eines politischen, sozialen, ökonomischen und kulturellen Umschwungs verewigte, sondern indem es den großartigsten historischen Hintergrund bot, den die damalige Welt überhaupt kannte: den Höhe- und Wendepunkt von Napoleons Weltmacht. Dieses reichhaltige Bild, dessen idyllischer Grundton keineswegs das Tragische ausschließt und unter dessen Alltagsmenschen auch das ins absolut Reelle umgesetzte romantische Titanentum einen Vertreter findet, nimmt das ganze Erbe der beschreibenden Poesie auf, um es von allen konventionellen Schlacken zu reinigen und in herrlicher künstlerischer Vollendung aufleben zu lassen. Und es läßt über diesem Ganzen einen verklärten Humor walten, durch innige Menschenliebe und tiefe Lebensweisheit getragen. Und es läßt dieses Ganze mit einem stets unterirdisch durchschimmernden und oft zu einer reißenden Flut anschwellenden lyrischen Strom der Sehnsucht umfassen. So entstand nicht bloß das einzige Nationalepos der modernen Literatur, sondern es erwuchs in diesem Werke gleichsam eine neue literarische Gattung. In der Verknüpfung von heterogenen Gebieten der literarischen Tradition und von scheinbar gegensätzlichen Formen der psychischen Einstellung zu einem einzigartigen Organismus kann bloß ein Werk dem „Pan Tadeusz“ gleichgestellt werden — der „Don Quijote“.

Trotzdem in den Tiefen des Epos ein schmerzerfülltes, sehnsuchtskrankes Herz pocht, strahlt aus dem Ganzen ein sonniger Optimismus, ein Glaube an die Tüchtigkeit des Menschen, an das unverwüstliche Gute in seiner Brust, an die erfrischende Lebensfülle der Natur, an die den Menschen liebevoll ins harmonische All einfügende Weltordnung. Lerne schauen und lerne lieben und du wirst den Wert des Lebens erkennen — scheint der Mund des Dichters mit einem weisen Lächeln zu sprechen.

Sonnig ist sein Optimismus im wörtlichen Sinne des Wortes. Es gibt wohl keine andere Dichtung, in der die Sonne so zum wesentlichen Gehalte gehört. Sie ist es auch, die es erlaubt, eine Farbenpracht und eine Fülle von Lichteffekten zu entfalten, die kaum ihresgleichen hat. Mickiewicz zeigt sich Turners würdiger Zeitgenosse und selbst ein impressionistischer Maler könnte von ihm so manches lernen. Er weiß dem Licht- und Farbenspiel allein den höchsten Reiz abzugewinnen, ohne vor der Wahl des alltäglichsten Gegenstandes zurückzuscheuen. Seine sonnenbeglänzte jugendliche Heldin, bezaubernd durch die Leichtigkeit und die natürliche Grazie ihrer Bewegungen, wird inmitten des Hausgeflügels zu einer feenhaften Erscheinung. Dies ist eines von den Mitteln, die ihm ermöglichen, bei einem Minimum poetischer Stilisierung ein Maximum echter, unverfälschter Poesie zu erreichen. Gleich der Farbensymphonie weiß er auch die Musik des Land- und Waldlebens festzuhalten und bei der Fülle seiner lebenswahren Gestalten ist nicht nur der Stil jeder Aussage, sondern ihre Tonhöhe, ihr Rhythmus, ihre Sprachmelodie individualisiert. Eine jede hat ihre eigene Physiognomie und ihre eigene Geschichte und dabei ist jede mit ihrem Denken und Fühlen und Handeln in die Gesamtheit einverleibt. Die Realität des sozialen Organismus wird in diesem Bilde der adelig demokratischen Nation mit einer staunenswerten Überzeugungskraft zum Ausdruck gebracht.

Alle jene sympathischen Menschen sind nichts weniger als idealisiert. Mickiewicz ist weit davon entfernt, in jenem Gestern, über welches er zum Schluß des Epos die Sonne symbolisch untergehen läßt, ein Vorbild für die Zukunft zu suchen. Jene „Letzten“ — der romantische Gefühlswert dieses von Mickiewicz oft wiederholten Epithetons entging weder dem Dichter des „Letzten Abencerragen“, Chateaubriand, noch dem Verfasser des „Letzten Mohikaners“ — jene „Letzten“ sind wert, ans Herz gedrückt zu werden und „im Gesang zu leben“, aber diejenigen, die kommen sollen und ein demokratisches Polen begründen, wo „Fürst, Graf, Bauer und Jude“[1]) in gleichem Maße Mitglieder der polnischen Nation wären — die werden tüchtiger und reifer und selbstloser sein. Nicht mit liebevoller Verblendung, sondern mit liebevollem Kritizismus schaut Mickiewicz auf seine Gestalten, auf ihre guten Eigenschaften und auf ihre im Reich der Erinnerung nicht mehr schädlichen Schwächen und Fehltritte.

Seiner realistischen Auffassung bleibt er auch dann treu, als er einem von diesen Helden seine eigene leidenschaftliche und nach innerer Größe ringende Seele verleiht — dem Jacek Soplica, der als barscher und jovialer Mönch, Pater Robak, in der politischen Handlung die Hauptrolle spielt. Am Sterbebett enthüllt er in seiner ergreifenden Beichte (ein bei Walter Scott und Byron beliebter Kunstgriff) das Geheimnis seines Helden- und Märtyrerlebens. Durch Schuld und Sühne, durch rastlose Arbeit im Dienst der patriotischen Idee, durch Demut und Entsagung und Heldentat und ein tragisches Scheitern der heißgeliebten Pläne führt ihn der Dichter einer inneren Läuterung entgegen und läßt ihn dafür im Moment des Sterbens den nahenden Triumph seiner Idee erleben — und die Sonne umgibt das Haupt des Sterbenden mit einem Heiligenschein.

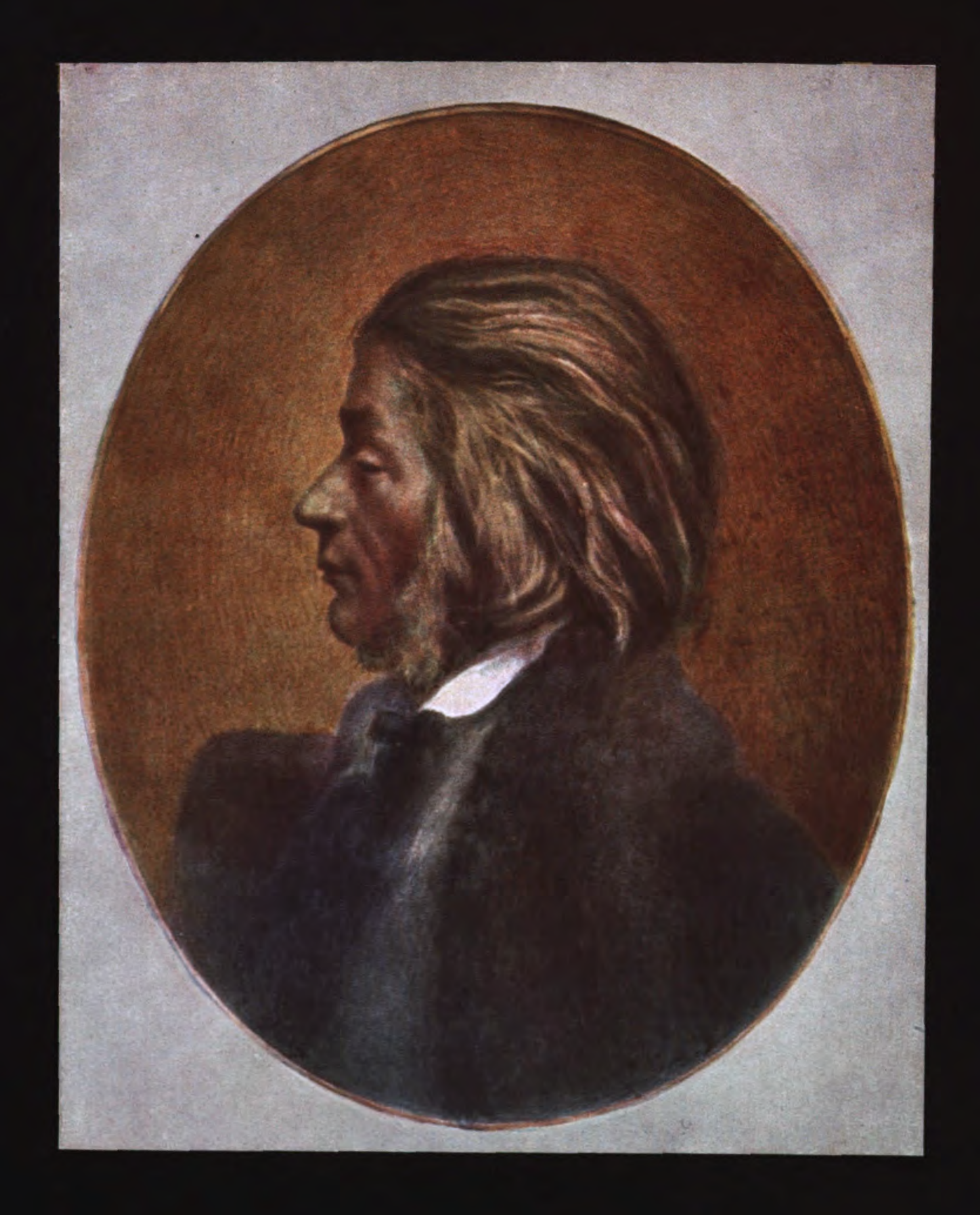
Jacek Soplica's innere Wandlung ist für die Moral des Dichters ebenso kennzeichnend, wie die Tragödie Wallenrods. Sie ist der Ausdruck eines unerbittlichen Verantwortlichkeitsgefühls, das aus freiem Willen die möglichst schwere Sühne auf sich nimmt — und sie offenbart den wesentlichsten Grundsatz von des Dichters Ethik: daß nur eine einzige Tat absoluten Wert besitzt und jede Schuld sühnen kann — die Aufopferung für die Gesamtheit. Denn klein und unbedeutend ist alles, was bloß den Einzelnen angeht; groß und heilig ist die Gesamtheit, die Nation. Das war das Glaubensbekenntnis des großen Individualisten . . .

Der Gegensatz zwischen „Der Totenfeier“ und dem „Herrn Thaddäus“, vielleicht noch schärfer als der zwischen „Faust“ und dem bürgerlichen Epos, zeigt die riesige Ausdehnung von des Dichters Stilmöglichkeiten. In seiner Brust war Raum genug für mehrere Seelen, in

[1]) Ein Zitat aus des Dichters politischer Schrift „An die Freunde aus Galizien“.







Adam Mickiewicz. Gemälde von Tepa (1855).
Im Besitz des Grafen Dziedzinski Lemberg.







21. Mickiewicz-Michelet-Quinet.
Medaille zu Ehren der drei innig befreundeten großen Professoren des Collège de France.

seiner Kunst, wie in der von Goethe, Raum genug für mehrere Stilarten. Aber es zeigt sich auch die innere Einheit der Persönlichkeit. Den Jacek Soplica schuf derselbe Mensch, der den Gustav zum Konrad werden ließ und über Konrad den Mönch Peter erhob.

Mit dem „Pan Tadeusz" schließt eigentlich seine Dichterlaufbahn, die demnach eine kürzere Spanne Zeit umfaßt, als der Zeitraum zwischen Goethes Straßburger Epoche und seiner italienischen Reise. Hie und da schreibt er noch etwas — u. a. ein zum Teil verlorengegangenes französisches Drama — aber nur einige lyrische Gedichte, in Lausanne geschrieben, und einige Sprüche haben bleibenden Wert. Seine Energie wandte sich anderen Wirkungskreisen zu. Er arbeitet, mit Frau[1]) und Kind dem materiellen Elend oft ins Auge schauend, an einer religiösen Wiedergeburt der Emigration. Dann ist er 1838—1840 Professor der lateinischen Literatur in Lausanne und 1840—1844 Professor der slavischen Literatur im Collège de France. Sein Adlerauge umfaßt das weite Gebiet des Slaventums und charakterisiert oft mit genialem Scharfblick die Grundzüge von Polens und Rußlands Geschichte. Indes wird er ein Jünger des Mystikers Andrzej Towiański, von dem er eine Welterneuerung erwartet, reibt sich geistig auf in mystischem Ringen nach innerer Vervollkommnung und verliert seine Stellung, da er in seinen Vorträgen von bezwingender ethischer und religiöser Ideengröße Towiański's Lehre und den Kultus von Napoleon predigt. 1848 geht er nach Rom, um eine polnische Legion zu organisieren. 1849 redigiert er in Paris eine revolutionäre Zeitschrift „La Tribune des Peuples". Einige Jahre verlebt er ruhig als Bibliothekar des Arsenals. Der Krimkrieg entflammt in ihm neue Hoffnungen. Wieder will er an der Organisation der polnischen Legionen teilnehmen. In Konstantinopel ereilt den frühzeitig Ergrauten, aber nimmer müden, der Tod (am 26. November 1855). Im Jahre 1890 wurden seine Reste feierlich nach Krakau gebracht und am Wawel in der königlichen Gruft beigesetzt.

Neben Corneille und Schiller der dritte große Dichter der Ethik, ist Mickiewicz eine durch und durch männliche, heroische Persönlichkeit. Kaum drängt sich bei irgend einem Anderen in so hohem Maße der Eindruck auf, daß die menschliche Größe des Dichters die Größe seines Kunstwerks überragt. Darum geht auch der innere Reichtum seines Wesens nicht restlos auf in seinem Dichten, das ihm in erster Linie dazu verhilft, die Resultate und Wendepunkte seines Lebens festzuhalten. Darum kann er, nachdem er seine Künstlerlaufbahn geschlossen hat, noch mehr als zwanzig Jahre lang um die Verwirklichung seiner Ideale ringen, jenem Drange seines Konrad folgen, der nicht bloß das Kunstwerk, sondern das Leben zu gestalten begehrt, und nicht bloß das eigene Leben, sondern das einer ganzen Nation. Energisch und schaffensdurstig, ist er zugleich ein von Nächstenliebe erfüllter sozialer Mensch — und eine harte, despotische Herrschernatur, immer jedoch bereit, sich in tragischer Zerknirschung und selbstloser Hingabe vor demjenigen zu beugen, was er als das Höchste, als das Göttliche ver-

[1]) Seine Gattin war eine Tochter der berühmten, auch von Goethe verehrten Pianistin Marie Szymanowska.

ehrt. Kennzeichnend ist es für sein männliches Wesen, daß in seinem Leben und Dichten die Freundschaft eine so bestimmende Rolle spielt, daß dem Weib dagegen nur eine untergeordnete Stellung zukommt. Er war für den Frauenreiz äußerst empfänglich, er kannte sowohl die tiefe, dauernde Leidenschaft, als eine gesunde, genußfreudige Sinnlichkeit, aber auf seinen geistigen Wegen war ihm das geliebte Weib manchmal eine Gefährtin, manchmal ein Hemmnis, nie eine Führerin. In dieser Hinsicht ist er beinahe vereinsamt unter den Romantikern. Eine Beatrice hat er nie gekannt. Für ihn gab es nur eine einzige Beatrice — seine Heimat.

Seine Werke sind, wie die von Goethe, Bruchstücke einer großen Beichte. Aber gänzlich fehlte ihm der Hang zu immerwährendem Selbstbekenntnis, die Freude an der Selbstbespiegelung. Er beichtet in Ausnahmsfällen. Er ist eine verschlossene Natur, und wenn er sein Innerstes offenbart, so ist es ein gewaltsames Durchbrechen der Verschwiegenheit.

Man muß seine wortkarge, nur durch eine geringe Anzahl von Gedichten vertretene Lyrik studieren, um zum richtigen Verständnis seiner Persönlichkeit und seines Stils zu gelangen. Es ist immer ein Zusammenfassen des Erlebten, das bereits zu stark seine Brust erfüllt und monatelang oder gar jahrelang zu sehr gereift ist, als daß es ihm nicht ein Wort der Beichte erzwinge. Diese Lyrik hat stets etwas Synthetisches und Berichterstattendes, es ist eine ganz eigene objektive Lyrik, man möchte sagen — eine Tatsachenlyrik. So ist das Gedicht „Weg aus den Augen" ein synthetischer Bericht über seine Liebe, in dem alles Tatsache ist und aus Tatsachen gezogene, verhängnisvolle Folgerung. So bieten die schmerzvollen Zeilen „An eine polnische Mutter" die Synthese des tragischen Patriotismus, und die wundervoll inbrünstigen Strophen des „Abendgesprächs" eine Synthese seines religiösen Fühlens und Denkens. So wird in der Lausanner Lyrik ein Rückblick auf sein ganzes Leben in inhaltschwere Worte gefaßt. Es fehlt jener Duft des verfliegenden Momentes, jenes Andeuten des Halbbewußten, des Unsagbaren, das den unendlichen Reiz von Goethes Lyrik bedingt — um so ergreifender und überzeugender spricht dafür die Wahrheit und die Bedeutung des Erlebten. Und in scheinbarem Gegensatz zu jener Objektivierung des eigenen Ich steht ein anderer wesentlicher Zug: die Eruptivität der Bekenntnisse, die lawinen- und vulkanartig der übervollen Seele entströmen. Wo sich die Eruptivität, die seinem leidenschaftlichen Temperament entspricht, mit dem synthetischen Zusammenfassen verbindet, wie in der großen Improvisation und manchmal in der gedämpften Lyrik des „Herrn Thaddäus", da steht der Dichter auf der Höhe seines Könnens.

Am deutlichsten offenbart sich in jener Tatsachenlyrik sein ausgesprochener Wirklichkeitssinn. Ihn interessiert nur das Wirkliche. Diesem Romantiker, der den Traum so genial dichterisch auszunützen versteht, ist jegliche Traumdichtung fern. Seine Traumwelt ist entweder dasjenige, was für ihn ehemals die wertvollste Realität gewesen — oder was Realität werden soll. Denn weil ihn nur das Wirkliche interessiert, so muß alles, was ihn entflammt, Wirklichkeit werden.

Dieser Zug wird durch eine phänomenale Beobachtungsgabe und die außerordentliche Präzision und Intensität seiner Sinnesempfindungen gestärkt. Er ist ein visueller Typus mit einer unübertroffenen Leichtigkeit der wahrheitsgetreuen malerischen Gestaltung. Aber er ist zugleich ein Motoriker, dem jeder Ausdruck der Bewegung erwünscht erscheint und dessen Psychisches sich vorzugsweise in motorischen Vorstellungen kundgibt. Er hat auch ein starkes Gefühl für das Dynamische, für das Rhythmische und Charakteristische der akustischen Eindrücke. Und jeder Eindruck bleibt unverwüstlich und unabänderlich in seinem Riesengedächtnis aufgehoben.



Sein Wort soll nicht andeuten, nicht unbestimmte Assoziationen musikähnlich wachrufen. Es ist ein vollwertiger, klassisch adäquater Ausdruck des Erlebten und Geschauten. Es birgt immer eine Fülle von Gehalt. Alles, was Mickiewicz sagt, ist erlebt, und alles ist wichtig.

Er hat mit seinen Gefühlen und Ideen und Motiven, mit seinem Wortschatz und Bilderreichtum unendlich befruchtend und anregend gewirkt. Und doch vermochte es niemand, seinen Stil nachzuahmen. Denn in diesem Stil äußert sich der Mensch Mickiewicz. Und der war zu groß und zu eigenartig, um nachgeahmt zu werden.

Für seine Nation ist er mehr geworden als ihr größter Dichter. Er ist ihr höchstes Symbol, dem königlichen weißen Adler gleich.

* * *

Die Mitschöpfer der polnischen Romantik sind vor 1831 Malczewski, Zaleski und Goszczyński, nach 1831 Słowacki und Krasiński. Durch die erschütternde Katastrophe von 1831 scharf getrennt, zeigen die beiden Perioden in ihren höchsten Leistungen eine wesentliche Verschiedenheit — in der ersten scheinen oft literarische Tendenzen vorzuherrschen, in der letzteren werden religiöse Probleme gelöst, diese neigt zum Regionalismus, jene zum Nationalismus und Universalismus. Alle drei Richtungen harmonisch und gewaltig zum Ausdruck zu bringen, gelang nur dem einzigen Mickiewicz.

Der Regionalismus, innerlich dadurch begründet, daß die meisten führenden Dichter aus den östlichen Grenzländern stammen — fand in der englischen Dichtung und zum Teil auch in der deutschen starke Anregung. Schien doch Schottland durch seine volkstümliche Dichtung, seine romantische Naturschönheit, seine Eigenart und Tradition der englischen Literatur neue Lebenssäfte zuzuführen — und die schwäbische Dichterschule lehrte die Anmut und Innigkeit einer schlichten Heimatkunst schätzen. Das Schottland der polnischen Dichtung ist Ukraina's Steppenlandschaft und die Romantik der ukrainischen Kosaken.

Erst mit dem Hauch der ins Grenzenlose verfließenden, windbewegten ukrainischen Ebene dringt in die polnische Poesie das echte romantische Naturgefühl und bietet ergreifende Leitmotive in jener Symphonie der Sehnsucht und der düstern Entsagung, die den innersten Gehalt von Malczewski's „Maria" bildet.

Als Frucht eines glänzend und genußfreudig beginnenden — und tragisch, krankhaft, schmerzzerissen in rätselhafter Unheimlichkeit ausklingenden Lebens (1793—1826) hinterließ Antoni Malczewski ein einziges Gedicht (1825), in der epischen Technik den Dichtungen Byrons und Walter Scotts verwandt, aber durch und durch national — und durch und durch persönlich. Das romantische Ineinsströmen von Epik und Lyrik erreicht hier eine vollendete Form. Wie ein Jahrzehnt später bei Lenau, so ist bei Malczewski die Erzählung nur eine symbolische Einkleidung für Stimmung und Weltanschauung. Kaum ist irgend einmal ein schmerzvolleres Lebensbild gestaltet worden als von diesem Dichter, der in jedem Wonnegefühl den Todesstachel ahnt und nur im Jenseits eine Lösung der aufreibenden Dissonanzen erhofft. Denn im Gegensatz zu Byron, zu Leopardi und zu Alfred de Vigny kommt bei ihm der christliche Pessimismus zum Ausdruck — und die christliche Bezeichnung „in hac lachrymarum valle" klingt in der melancholischen Melodie des Gedichtes, dessen sprunghafte, rätselhafte Erzählungsart nicht als Kunstgriff erscheint, sondern als adäquater Ausdruck für das Irrationelle des Erdenlebens.

Doch was bei diesem epischen Lyriker staunen macht, ist die Tatsache, daß seine objektive Gestaltungskraft nicht im geringsten durch das subjektiv Unsagbare, das verfließend Musikalische geschädigt wird. Die malerisch geschauten Bilder, die meistenteils den Ausgangspunkt und den Grundakkord der Erzählung bilden, die wenigen, aber um so plastischer gezeichneten Gestalten, bleiben ebenso unvergeßlich, wie die einheitliche und meisterhaft gesteigerte lyrische Stimmung.

Jene Gestalten — der alte, würdevolle Ritter, der düstere Magnat, der seine unebenbürtige Schwiegertochter heimtückisch ermorden läßt, die als Opfer zugrundegehende wunderschöne, wenn auch einwenig



sentimental angehauchte Maria, der heldenmütige Jüngling, der durch die furchtbare Tat seines Vaters innerlich vernichtet wird — sie alle gehören in der „ukrainischen" Dichtung des Malczewski zum polnischen Adel — nur auf dem zweiten Plan tritt uns malerisch und stimmungsvoll das Bild eines Kosaken entgegen.



22. Józef Bohdan Zaleski.

Ein Dichter der Kosakenromantik, ein volkstümlicher Barde der Ukraine war Józef Bohdan Zaleski (1802—1886). Mit den schwäbischen Dichtern teilt er die innige Hingabe an die Reize der engeren Heimat und an das Poetische und Herzerquickende in ihrer Vergangenheit. Und weil er das Land seiner Kindheits- und Jugenderinnerungen frühzeitig verläßt, so mischt sich ein Zug romantischer Sehnsucht in jene Heimatliebe. Trotzdem ist dieser Führer der Romantik eigentlich ein typischer Rokokokünstler. Lieblich tändelt er mit dem Lieblichen und Anmutigen, ein Meister der kleinen Dichtungsarten, der größte unter Polens kleinen Dichtern. Er hat das feinste und innigste Naturgefühl — aber wie es einem Rokokomenschen geziemt, sieht er in der Natur einen Garten. Er fühlt sich dem Volk nahe verwandt; aber seine Volkstümlichkeit ist von Gartenluft angehaucht. Nie ist Natürliches und Erkünsteltes harmonischer und natürlicher in Verbindung gebracht worden.

Er, der so intim mit Feld und Vogel und Blume verkehrt, lebt in der Welt einer künstlichen Fiktion. Ihn kümmert es wenig, daß Ströme von Blut die Kosaken von den Polen getrennt haben — er träumt noch immer von einer ritterlichen Idylle, in der polnische und ukrainische Herzen liebevoll zusammenschlagen. Salonmäßig sind seine Kosaken geworden, beinahe wie die Hirten im Rokokozeitalter; nur haben sie glücklicherweise nichts von ihrem ungezügelten Temperament eingebüßt — und daher gibt es echte Lebensfrische in der Gartenatmosphäre von Zaleski. Und es gibt unendlich viel Bewegung und viel Sonnenlicht. Denn er ist vor allem Dichter von Licht und Bewegung. Dabei ist er wohl der einzige, der in gleichem Maße den Namen eines polnischen und eines slavischen Sängers verdient. Nicht bloß wegen seiner treuen Anhänglichkeit an das Slaventum, sondern weil er den anderen Slaven das abgelauscht hat, was den Polen meistenteils abgeht — das Liedmäßige. Er gab dem polnischen Wort die Musik des kleinrussischen Liedes — und brachte es zu einer bisher nicht dagewesenen Sangbarkeit.

Sein Sinn für Licht und Bewegung und seine wundervolle Anmut zeigen sich vielleicht am glänzendsten in dem phantastischen Liebesgedicht „Die Feen" (1829) — und bezeichnend ist es, daß seine Feen nicht in der mondbeglänzten Nacht unser Auge bezaubern, sondern im Sonnenglanz. Uhland und Ernst Schulze haben ihm in dieser „Phantasie" den Weg gewiesen, und über Schulzes „Bezauberte Rose" reicht er die Hand — der Wielandschen Rokokoromantik.

Die Musik seiner Verse — leicht und graziös, bald ätherisch, bald von jugendlicher Lebenslust überschäumend, lachend und weinend und klingend, schien eine neue Welt des Schönen zu eröffnen. Aber er vermochte, den schwäbischen Dichtern ähnlich, nicht über einen kleinen Gesichtskreis hinauszukommen und der Quell des Neuen versiegte bei ihm bald. Nach 1831 wagt er sich an große epische Themen heran, selbst an ein historiosophisches Gedicht — doch scheitern diese Versuche, und selbst das aufrichtige religiöse Gefühl des Strenggläubigen vermag nur ein süßliches Idyll über die Kindheit Jesu hervorzubringen. Sein liebkosender Stil wird immer mehr manieriert. Doch zeigen einige kleine Gedichte noch immer den Meister.

Wollte man aus dem gesamten Schaffen des ukrainischen Sängers, der als Ehrfurcht gebietender Greis alle seine Genossen überleben sollte, nur das Wertvolle und Bleibende herauslesen — man bekäme ein kleines Bändchen. Aber dieses Bändchen wäre entzückend.

Was der sonnig idyllische Optimist Zaleski aus dem Bild der ukrainischen Vergangenheit ausgeschieden hat — das Tragische, das Wilde, das Grausige — das alles fand seinen gewaltigen Dichter in Seweryn Goszczyński (1801—1876). Dem Aussehen nach ein Bauerntypus (wenn auch von adeliger Herkunft), in seiner Gemütsart ein geborener Revolutionär und Verschwörer, eine harte, stählerne, rauhe Natur, in seiner Gesinnung der konsequenteste Demokrat — in seinen Werken wohl der erste polnische Dichter des Proletariats.

Mit einer Wucht von Haß und Mitgefühl, mit einer seltsam einheitlichen Mischung von ergreifender Wahrheitstreue und düsterer Phantastik häuft er Greuel auf Greuel in seinem „Schloß von Kaniow" (1828). Er ist der echte Epiker des Bauernaufstandes — und die wilden ukrainischen Rebellen des XVIII. Jh., die „Hajdamaken", erlangen in seinen gedrungenen Versen eine schauererregende Wirklichkeit, die manchmal abstoßend wirkt, aber die auch nicht einer bodenwüchisgen, großartigen Poesie entbehrt. In der sprunghaften Erzählungsart fühlt man Byrons Einfluß — vor allem jedoch fühlt man den Schmerzensschrei der jahrhundertelang blutenden Wunden.

Seine Lyrik — schroff und hart im Ausdruck, düster und wuchtig im Gehalt — könnte Schillers „Räubern" ihr Motto entnehmen: „In tyrannos" — und dies war auch die Losung des Dichters, als er am Ausbruch des Novemberaufstandes teilnahm. Dann lebt der starre Revolutionär in Galizien und wird der erste Dichter des romantischen Tatragebirges, bis ihn die österreichische Polizei zur Flucht zwingt. Er schließt sich der Pariser Emigration an, zuerst als radikaler Demokrat, dann als Mystiker, stets die Konsequenzen seiner Weltanschauung auf die Spitze treibend. Zum Künstler war er nicht geboren — und doch gelang ihm ein einziges mal sich zu einer beinahe klassischen Einfachheit und Reife emporzuringen. Dies geschah in der Prosaerzählung „Der König der alten Schloßruine" (Król zamczyska, 1842).

Jenes erschütternde Buch gehört zu den Dichtungen, die für das Gesamtbild der Romantik von besonderer Wichtigkeit sind. Die Romantik räumte gerne eine Ehrenstelle dem Wahnsinnigen ein und ließ gerne in seinem Wahnsinn tiefe Weisheit hindurchleuchten. Solch ein wahnsinniger Weise ist eben der Held der Erzählung, aber im Zusammenhang mit dem Unglück seines Vaterlandes und mit der inneren Hohlheit seiner Umgebung erscheint die Geisteskrankheit beinahe als notwendige Daseinsform des höheren Menschen. Nicht minder typisch ist für die Romantik der weise Narr. Und so wird hier in den Visionen des Helden der berühmte Hofnarr der Jagellonen, Stańczyk, zum schmerzlich ironischen Vertreter von verlorengegangener Macht und Größe. Einige und zwanzig Jahre später wird ein großer Maler, Matejko, ins Händeringen des jagellonischen Hofnarren den Abgrund der schmerzzerrissenen und hellseherischen Vaterlandsliebe hineinzaubern. Und schließlich ist nichts so romantisch als die Begeisterung für alte Schloßruinen. Wie natürlich aber wird diese Begeisterung beim Vertreter einer Nation, deren Staat in Trümmer gegangen. So thront denn der tragische verrückte Herrscher des vermeintlichen Reiches in Narrentracht inmitten der Schloßruine . . . Das alte, verfallene Schloß ist eine Allegorie; indem uns jene allegorische Bedeutung als Lebensgehalt eines wahnsinnigen genialen Menschen gezeigt wird, entsteht etwas ganz eigenartiges: eine realistisch allegorische Dichtung. Eigenartig ist auch die Verschmelzung des Traditionalismus mit dem Zukunftsglauben des Demokraten. In der heißgeliebten Ruine bleiben die Fundamente unerschüttert — und diese Fundamente bedeuten die Volksmasse.

Durch und durch originell und national — und dabei mit der abendländischen Romantik innerlich verknüpft — gehört Goszczyński's männlich schroffes Werk auch in dieser Hinsicht zu den meist kennzeichnenden. Stärker als die anderen läßt es fühlen, daß wir in der polnischen Dichtung nicht nur die Luft der literarischen Romantik atmen, sondern die des gärenden revolutionären Europas. Wie befruchtend und bestimmend dabei der nachkantische Idealismus wirkt, dies zeigt Stefan Garczyński, in seiner philosophischen Weltanschauung ein Schüler Hegels, in seiner allzu kurzen poetischen Laufbahn Byrons und Goethes Jünger — dies zeigt namentlich der führende Kritiker der jungen Generation, ihr bedeutendster Publizist, der



Schellingianer Maurycy Mochnacki. Er ist es, der zuerst, im J. 1830, der Nationalliteratur die höchste Aufgabe stellt: in ihr soll das nationale Ich zum Selbstbewußtsein gelangen.

Diese Aufgabe wird nach 1831 von der Emigrantenliteratur erfüllt.

* * *

Nicht zum ersten- und nicht zum letztenmal fällt einer politischen Emigration die führende Rolle in der Entwicklung des nationalen Schrifttums zu. In der Verbannung schuf Dante seine „Divina Commedia" und Petrarca war der Sohn verbannter Eltern. Auf fremdem Boden kämpfen Bayle und Le Clerc den ersten Kampf der französischen Aufklärung — und ein Engländer veröffentlicht fern von England in Le Clerc's Zeitschrift seine epochemachenden philosophischen Ideen: John Locke. Den Stempel der Emigrantenliteratur tragen zum Teil die wichtigsten Werke von Chateaubriand und Madame de Staël. Ein spanischer Emigrant verpflanzt die französische Romantik nach Spanien. In der Verbannung wächst Victor Hugo zum Dichterpropheten. Und heutzutage sind wir Zeugen einer literarisch hochbedeutenden russischen Emigrantenliteratur.

Aber nur ein einziges Mal hat sich wirklich die innerste Seele einer Nation ins Ausland geflüchtet und sich inmitten der Fremden ein eigenartiges Leben erkämpft. Denn trotz der Mischung verschiedener Elemente waren es wirklich die Besten, die Tüchtigsten, die nach der Niederlage von 1831 ihr Vaterland verließen mit der festen und — ach, so trügerischen Überzeugung, daß sie mit Hilfe des revolutionären Europas als Polens Befreier zurückkehren werden. Den Offizieren und Generälen, die den Gedanken an Unterwerfung und Amnestie stolz von sich wiesen, den Abgeordneten des Warschauer Landtags, den Mitgliedern der Regierung mit dem Fürsten Adam Czartoryski an ihrer Spitze, schloß sich die Elite der polnischen Intelligenz an — und selbst solche, die am Aufstand keinen tätigen Anteil hatten, gehen freiwillig in die Verbannung, um nicht geknebelt in dem bedrückten Lande zu verschmachten.

Etwas Abnormales war wohl in jenem reichhaltigen Leben, das die Hauptstadt der Welt, Paris, zu Polens literarischem Zentrum machte. Die Wahrheit der auflodernden Energie, die Macht des lebendigen kollektiven Protestes gegen die Unterjocher — gingen Hand in Hand mit einer trügerischen Fiktion, die in den Seelen der Heimatlosen mit krankhaft trunkener Schönheit emporblühte. Sie, die Verbannten, fühlten sich als die Häupter der Nation. Was sie beschließen, was sie erdenken, was sie erträumen — das soll für Polens Schicksal bestimmend sein. Und dieses Polen, zu Boden geworfen und verblutend, soll ebenso die Welt geistig beherrschen und umwandeln, wie sie, die polnischen „Pilger", ihr Vaterland geistig beherrschen und einer Wiedergeburt zuführen.

Für die polnische Dichtung war die unmittelbare Berührung mit der Fremde von unendlich hohem Werte. Nichts ist so anregend, als das wirkliche Erleben einer anderen Kultur. Erst auf diesem Pfade ersteigt man die Höhen, die die Welt umfassen lehren. Man denke nur an Goethes italienische Reise. Eine solche „italienische Reise" wird einer ganzen Generation zuteil. Aber Goethes Reise war sonnenbeglänzt und von den Grazien mit dem Zauber der vollendeten Harmonie getränkt. Die polnischen Auswanderer gingen in Schmerz und Sehnsucht, in bitterem inneren Ringen und in verzweiflungsvoller Empörung gegen das feindliche Schicksal ihren tragischen Weg durch die blühenden Gärten der fremden Art und Kunst. Hier gewannen sie die nötige Perspektive, die ihnen das Vaterland in neuem Lichte zu sehen und das Ganze der polnischen Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft ins Auge zu fassen gestattete, die ihnen das Nächste fern erscheinen ließ und um so wertvoller. Hier war ihnen die



Möglichkeit geboten, sich mit ihrem durch Schmerz gesteigerten Sinnen und Träumen vom Standpunkt des nationalen Strebens zu einem Weltbild zu erheben.

Solch ein Weltbild taucht mit staunenswürdiger Klarheit und Größe im Geiste eines frühreifen Jünglings empor. Dieser meist kosmopolitische, am wenigsten an die heimatliche Erdscholle gebundene aristokratische Dichter hieß Zygmunt Krasiński.

Ein gewaltiger Wille zur Macht glühte in seiner Magnatenbrust, ein zehrender Ehrgeiz, frei von kleinlicher Eitelkeit, aber voller Sehnsucht, Großes zu leisten — und dabei lastete auf ihm stets der Fluch von Ohnmacht und von Schmach. Den kränklichen Körper, das zerrüttete Nervensystem erbte er von seiner Mutter, einer geborenen Fürstin Radziwiłł, die er frühzeitig verlor — der Ehrgeiz, das stolze Hinunterblicken auf die Massen war sein Erbteil von väterlicher Seite.



23. Zygmunt Krasiński. Bildnis von Acy Scheffer.
(Phot. Huber.)

Der Vater, Graf Wincenty Krasiński, trotz seiner adeligen Herkunft der Typus eines Selfmademans, ein tüchtiger Soldat, zuerst General in Napoleons Diensten, dann ein treuer Diener Alexander des I. und Nikolaus I., spielte vor seinem Sohne gerne die Rolle eines Cato und eines Hamilkar, der dem Kinde die Bürde höchster Pflichten auferlegt — strebte aber rücksichtslos einem einzigen Ziele nach: sein Haus auf die Höhe von Ansehen und Reichtum zu bringen. Mag auch die Soldatenehre eine Rolle gespielt haben, als er sich den patriotischen Gefühlen seiner Landsleute immer schroffer auf dem Wege der Loyalität entgegenstellte — mag auch sein klarer Soldatenblick die Folgen der Revolution durchschaut haben — es waren doch vor allem ehrgeizige Familienpläne, die ihn während des Novemberaufstands zum Feinde seines Vaterlandes stempelten.

Früher schon hatte sein Sohn Siegmund (1812 in Paris geboren) den Gehorsam, den er dem despotischen Vater zollte, furchtbar gebüßt. Von seinen Kollegen tätlich beleidigt, mußte er die Universität Warschau verlassen und seine Studien in Genf fortsetzen. Während des Aufstandes wird sein Schicksal — von ihm selber nicht ohne romantische Pose getragen — wahrhaft tragisch. Er ist ein glühender Patriot — sein Vater ist des Zaren treuer Diener ... In Schmerz und Verzweiflung verfließen dem unglücklichen Jüngling Wochen und Monate — und halb unbewußt wächst in ihm ein dumpfer Unwille gegen den Aufstand, gegen die Revolutionären, gegen jegliche Revolution. Haben ihm doch jene Revolutionären sein junges Leben gebrochen. Für alle anderen war erst die Katastrophe von 1831 das tragische Erlebnis; für ihn ist schon der Ausbruch des Aufstandes die schrecklichste Tragödie. Im Jahre 1832 führt ihn der Vater nach Petersburg; einen russischen Diplomaten hätte er gern aus seinem Sohn gemacht. Die Krankheit rettete den Jüngling von dieser Gefahr. Aber er verließ die Hauptstadt des Feindes körperlich und seelisch zerrüttet und von Erblindung bedroht.

Im Laufe dieser erschütternden Erlebnisse reift sein Geist mit unheimlicher Schnelligkeit. Der Einundzwanzigjährige ist einer der tiefsten Denker des damaligen Europas — weltumfassend sind die Horizonte, die der Kranke, im dunklen Zimmer eingeschlossen, mit seinen Ideen umspannt.

Er hatte schon eine Reihe literarischer Arbeiten hinter sich, die sich aber keineswegs über das Mittelmaß erhoben. Der Palast des Grafen Krasiński in Warschau war ehemals der literarische Salon der Hauptstadt — und der junge Siegmund, dessen Frühreife durch übereifrige Hauslehrer noch künstlich angeregt

wurde, schrieb Erzählungen und Romane in Florians und Walter Scotts und dann in d'Arlincourts und Victor Hugos Manier, dabei Abhandlungen und lyrische Herzensergießungen — und unzählige literarisch komponierte Briefe, die ihn sein Leben lang als den typischen romantischen Epistolographen Polens erscheinen lassen.

Aber in den schmerzensreichen Jahren 1832 und 1833 gestalteten sich allmählich zwei poetische Riesenpläne — die „Ungöttliche Komödie" und der „Irydion".

Die „Ungöttliche Komödie" ist eine durch und durch persönliche Dichtung, eine mitleidslose Autoanalyse — und zugleich bildet das Weltschicksal ihren Grundgehalt. Es ist die Tragödie einer zugrunde gehenden Welt und die Tragödie von zwei großen Menschen, die auf zwei entgegengesetzten Polen stehen, aber den gleichen Todeskeim in sich tragen: den Fluch der Herzlosigkeit. Dieses erschütternde Bild ist nicht als Ahnung, nicht als poetische Vision geboten, sondern als ein logisch unanfechtbares Verdammungsurteil. Es ist das jüngste Gericht über das Europa des XIX. Jh.

Persönliches Leid ist die Basis der Dichtung — und das persönliche Hauptproblem ist die Begründung jenes Leidens. „Ich leide als Dichter" — sagt Krasiński — und zum Gericht über Dichter und Poesie wird sein Werk. „Ich leide als kranker Dichter" — fügt er hinzu — und eine wundervoll poetische Gestalt verkörpert gleichsam diese Aussage. „Ich leide, denn ich bin nicht ein Sohn meines Jahrhunderts, denn eine Kluft liegt zwischen mir und dem Jahrhundert der Unterdrücker und der Banquiers. Und ich leide, weil ich denndoch an meine Epoche gebunden bin, und diese ist die Epoche einer zugrundegehenden Welt — und weil ich denndoch an meine Kaste gebunden bin — und diese ist dem Tod geweiht." Die persönliche Tragödie wird zum Weltdrama.

Als Weltgericht klingt sie aus, die als Gericht über die romantische Poesie beginnt. Krasiński versteht es, das innerste Wesen der „romantischen Krankheit" bloßzustellen—die falsche Einstellung der individuellen Seele dem Leben gegenüber. Mit einer unerbittlichen Logik enthüllt er die innere Verwüstung, die durch die „falsche" Poesie verursacht wird — er zeigt, wie das Truggespinnst der poetischen Fiktion blind macht den wirklichen Lebenswerten gegenüber, wie es die egoistische Einbildungskraft zum alleinherrschenden Prinzip erhebt. Im Namen des romantischen Ideals der Lebensfülle — verdammt er die psychische Einseitigkeit des Poeten.

Im ersten Teil zerstört der Dichter, Graf Heinrich, der den Truggestalten seiner Phantasie nachjagt, sein häusliches Glück, treibt seine schlichte, liebevolle Gattin in Wahnsinn und Tod — ein Drama, wie es einige Jahrzehnte später Gerhart Hauptmann zum Grundthema seiner „Versunkenen Glocke" wählt. Im zweiten Teil sehen wir das tragische Erbe, welches die überspannte Phantasie des Vaters und das zerrüttete Nervensystem der Mutter dem Dichterkinde hinterläßt, das, von echtem Dichtergenie erfüllt, im 14. Lebensjahre erblindet. Es sind gleichsam die romantischen „Gespenster", nicht minder erschütternd, als die von Ibsen, aber unendlich poetischer.

Schon in diesen beiden Teilen wird es immer deutlicher, daß wir nicht bloß die Ruine persönlichen und häuslichen Glückes vor uns sehen. Der Untergang einer ganzen Welt bildet den Inhalt des dritten und vierten Teils.

Krasiński hatte einen ausgesprochenen Hang, stets die äußersten Konsequenzen zu ziehen und leidenschaftlich wandte sich seine jugendliche Phantasie gigantischen Kataklysmen zu. Wie so mancher Denker des nachnapoleonischen Zeitalters, wie Jules Michelet und Ballanche, sah er eine Analogie zwischen seiner Epoche und dem Verfall des römischen Kaiserreichs; das neunzehnte Jahrhundert schien ihm eine Übergangsperiode — und wehe denen, die in einer Übergangszeit leben! Er teilte die Ansicht, daß die französische Revolution nur ein Beginn des vollständigen Umschwungs ist. Er stimmte überein mit den Saint-Simonisten, daß die Vergangenheit in Trümmer geht und einer neuen Weltordnung den Platz räumt. Aber seine pessimistische Logik ließ ihn nicht an eine friedliche Evolution glauben. Wohl sah auch er in der Ferne das Licht einer besseren Zukunft — zuerst jedoch erwartete er eine fürchterliche Katastrophe, die durch die Schärfe der sozialen Konflikte unabwendbar herbeigeführt werden muß. Er sah die Zweiteilung der europäischen Gesellschaft — er sah das Herannahen jenes Vernichtungskampfes, welcher erst in den Tagen des Bolschevismus zur Wirklichkeit ward. Und sein unerbittliches Verdammungsurteil stellte ihn über die beiden Parteien. Friedrich Hebbel schuf wenige Jahre nachher seine Tragödien der gleichen Berechtigungen — ihm gestaltet sich das soziale Weltdrama zur Tragödie des gleichen Unrechts . . .



In zwei Lager hat sich die Menschheit gespalten: auf der einen Seite diejenigen, die der Vergangenheit entstammen — die Aristokraten; auf der anderen Seite die Leute ohne Vergangenheit, ohne Vorfahren, ohne Privilegien, die nichts zu verlieren haben und alles zu erkämpfen, das Volk. Und wenn der junge Aristokrat „Volk“ sagt, so meint er „Pöbel“ und mit Haß und Verachtung, wenn auch nicht ohne Mitgefühl, schaut er auf die wimmelnden Massen — auf die hungrigen und genußsüchtigen Proletarier, auf die getauften Juden (eine Parodie der Judenbekehrung, die vor dem jüngsten Gericht stattfinden soll), auf die Fanatiker der Revolution, die er nach saintsimonistischem Muster modelt, ohne Saint Simons wahrhaft große Grundidee zu verstehen, jene auf dem Prinzip der Arbeit aufgebaute Weltanschauung. Er weiß, daß sie siegen werden — und er weiß auch, daß es ein brutaler, blutiger, mitleidsloser Sieg sein wird. „Neue Verbrechen“ — schreibt er in einem Briefe — „sitzen über die alten zu Gericht und verdammen sich selbst vor Gottes Antlitz.“ Aber der Verehrer der Vergangenheit und ihrer Ideale urteilt ebenso unerbittlich über die Partei der Vergangenheit, die er in ihrer Charakterlosigkeit, in ihrer Haltlosigkeit und Dekadenz beinahe noch mehr verachtet als den Pöbel.

An ihrer Spitze der einzige Mann unter den Aristokraten — stolz und heldenhaft, zum Herrscher geboren, Graf Heinrich. Aber glaubt er an die Ideale, die er verteidigt? Nur das Trugbild von Ruhm und Größe zieht ihn an, nur die Wollust des Herrschens will er durchkosten. Und in der Szene des Geistergerichts, deren großartig einfache Phantastik und innere Wahrheit kaum ihresgleichen hat, fällt das Urteil: „Der du nichts geliebt hast als nur dich selbst, als nur dich selbst und deine Gedanken — Fluch und Verdammung über dich — Verdammung bis in die Ewigkeit.“ Er beugt sich nicht vor der siegenden Menge, er wahrt seine Ritterehre — aber im Abgrund der Verzweiflung und der Selbstverdammung endet er als Selbstmörder.

Seiner romantisch malerischen Schönheit steht die monumentale Häßlichkeit des großen Gegners gegenüber — des saintsimonistischen Antichrists Pankratius. Ist jener die Verkörperung der herzlosen Einbildungskraft, so fußt des Pankratius Macht in der herzlosen Vernunft. Daher vermag er wohl zu vernichten, nicht zu schaffen. Er ist groß genug, um dies einzusehen — und bricht nach seinem Triumph zusammen unter der Last dieser schrecklichen Erkenntnis. Im Moment des Todes sieht er den Weltenrichter, der den Glanz seines Kreuzes über die Trümmer des Vernichtungskampfes erhebt und den kommenden Generationen eine neue Zukunft verkündet. Pankratius stirbt geblendet — mit dem Verzweiflungsschrei des Julianus Apostata: „Galilaee vicisti!“

So endet die „Ungöttliche Komödie“ — die Komödie der herz- und gottlosen modernen Welt. Eine Konturenzeichnung, die nur momentan mit Licht und Farbe und Plastik auflodert — eine Reihe skizzenhaft vorüberhuschender Szenen und Bilder und Ideen, die oft an den Expressionismus gemahnen, von vier poetisch mächtigen Ouvertüren mit einem musikalischen Grundton durchdrungen — ist sie ein geniales System von synthetischen Zeichen, die zu einer unheimlichen dramatischen Lebensfülle zusammenwachsen.

Die Analyse seiner persönlichen Tragödie war in diesem Jugendwerk des 21-jährigen keineswegs erschöpft. Er mußte noch andere Quellen seiner Leiden zutage fördern: „Ich leide als Sohn einer unterjochten Nation. Ich leide unter der Bürde eines tragischen Erbes, das ich von meinem Vater übernommen habe.“

Dies ist der Ausgangspunkt des „Irydion“, einer großartigen historiosophisch-dramatischen Dichtung, deren vier Teile, in majestätisch getragener Prosa geschrieben, von der rhythmischen Rhetorik der lyrisch-epischen Einleitung und der Schlußvision umrahmt sind.

Das Grunderlebnis war Krasiński's Aufenthalt in Petersburg, durch des Vaters despotischen Willen aufgezwungen. Der Held ist demnach ein glühender Patriot in der Hauptstadt des Feindes, am Hofe des gehässigen Imperators mit einer einzigen Idee belebt: den Feind zugrunde zu richten. Das wahre Verhältnis von Sohn und Vater vermochte der Dichter nicht einmal poetisch zu gestalten; er unterschob eine poetische Lüge — er ließ den Vater über sein Schicksal walten, aber so, wie er ihm in den Jahren der Kindheit erschien — so, wie er ihn hätte immer sehen wollen. Irydions Vater, der Hellene Amphilochos, spielt nur die Rolle des Römerfreundes — und hinterläßt dem Sohne die Pflicht, Rom zu vernichten.

Es ist das dem Verfall entgegengehende Rom des perversen Kaiserjünglings Heliogabal. Wie im „Wallenrod“, der für die Entstehung des Werkes von ausschlaggebender Bedeutung ist, wird also das aktuelle Problem in eine Maske der Vorzeit gehüllt. Aber jene Maske füllte sich hier mit dem reichsten Lebensgehalt — und es entstand ein Bild des dekadenten Roms und des drohend emporwachsenden Germanentums und des ursprünglichen Christentums, das die „Martyrs“ von Chateaubriand weit hinter sich läßt.

In diese dreiteilige Welt wird ein neuer Wallenrod hineingedichtet, ein Herrschergenie (Krasiński war der einzige unter den polnischen Dichtern, der die Herrscherpsychologie wirklich verstand) — und zugleich ein Mensch mit dreifachem seelischen Antlitz. Er ist der schmerzerfüllte Sohn des sonnigen, schönheitstrunkenen Hellas, und als solcher heißt er Irydion — er ist der Sohn einer germanischen gottbegeisterten Priesterin, ein Träger jener Vernichtungsmacht, die den Alarich und Genserich beseelen wird — und daher trägt er auch den Heldennamen Sigurd; er fühlt sich durch die reine Liebe der Cornelia Metella zum Christentum hingezogen — und Hieronymus wird er getauft. Aber vorläufig möchte er das Christentum nur zum Werkzeug seiner Rachepläne machen, und wenn sich die Anfangsbuchstaben seiner Namen zum Messiaszeichen IHS vereinen — so ist er vorläufig nur der falsche Messias — denn seine Idee, in der nicht die Liebe bestimmend wirkt, sondern der Haß, ist trotz ihrer bestrickenden Erhabenheit ein Blendwerk der Hölle.

Darin gipfelt die Tragik des Helden, dessen Leben noch schrecklicher ist, als das von Konrad Wallenrod. Kein einziges seiner menschlichen Gefühle ist verschont geblieben. Ihm genügt es nicht, das Glück seiner Nächsten zu opfern — er muß seine heißgeliebte Schwester Elsinoe zur Maitresse des lüsternen Heliogabal erniedrigen. Er muß die Cornelia Metella betrügen und in Wahnsinn stürzen. Dabei hat er nur einen einzigen Ratgeber, auf den er sich stützen kann — es ist der greise Freund seines Vaters, Masinissa, den ihm Amphilochos als Führer und Beschützer hinterlassen hat; und dieser Greis der numidischen Wüste ist der Satan. So äußerte sich der schmerzliche, verzweiflungsvolle Vorwurf des Dichters seinem Vater gegenüber . . . „Dir verdanke ich alles, was in mir groß ist“ — sagte er gleichsam — „und dir verdanke ich den Höllenweg meines Lebens.“

Durch Masinissas Gestalt erhob sich die Dichtung auf jene Höhen, in denen die eigentliche Handlung der „Divina Commedia“ und des Goetheschen „Faust“ spielt: der Kampf von Gut und Böse ist ihr Hauptproblem. Und dieser Kampf wird hier wohl auf die äußerste Spitze getrieben. Masinissa, der Satan der Weltgeschichte, wendet sich nicht an die niedrigen, egoistischen, sinnlichen Instinkte — nein, er wendet sich eben an das Höchste, an das Edelste im Menschen und weiß sich die edelsten Regungen dienstbar zu machen. Er ist weit entfernt, Gott zu leugnen — er wird es dazu bringen, daß im Namen Gottes die schrecklichsten Untaten geschehen. Solch einem Teufel kann wirklich die Welt erliegen — denn was bleibt ihr übrig, wenn er ihre höchsten Elemente zu seinen Werkzeugen umschmiedet? Unter allen Satansgestalten, die die Weltliteratur kennt — ist Masinissa der mächtigste und gefährlichste.

Doch soll er nicht Sieger bleiben. Die Evolutionsidee, der Krasiński — zum Teil unter Herders Einwirkung — immer entschiedener huldigte, widersetzte sich nicht bloß dem endgültigen Sieg des Bösen, sondern auch dem Glauben an dessen Ewigkeit. In der Schlußvision wird Irydion ähnlicherweise gerettet, wie Goethes Faust. Doch genügt hier nicht ein Gnadenakt Gottes. Seine Erlösung muß sich Irydion erringen und erarbeiten. Was er vor Jahrhunderten als Hellene nicht geleistet — leisten soll er es in einem neuen Leben als Pole. Durch rastlos tätige Liebe soll er sein unglückliches Volk der Freiheit und Größe zuführen — und indem er die ganze Nation auf Gottes Wegen leitet, soll er zum Messias seines Volkes und der ganzen Menschheit werden.

Seine Tat ist vormals mißlungen, denn noch war Rom zum völligen Verfall nicht reif — und er selbst wählte den falschen Weg unethischer Mittel, die nie zum Sieg geleiten. Damit war die nationale Idee des Werkes ausgesprochen — ein Verdammunsgurteil über die Ideologie des Novemberaufstands. Die Polen sollen sich nicht zu einem vorzeitigen Aufstand aufraffen — durch Ausdauer und rastlose Arbeit werden sie das Ziel erreichen im Momente, da die Zeiten reif sind zum Sieg des Guten.

Doch die leuchtende Idee war, wie in der „Ungöttlichen Komödie“, ein unorganisch hinzugefügtes Finale. Logisch und konsequent ist nur Irydions Tragik — logisch und konsequent ist nur der Pessimismus des Dichters.

Man könnte sagen — die ganze Gedankenarbeit, die von nun an jahrelang Krasiński in Anspruch nimmt, ist ein Ringen nach der philosophischen Begründung jener Schlußidee, nach einer Überbrückung der Kluft zwischen Pessimismus und Optimismus. Alles, was er erlebt, alles, was er beobachtet, scheint ihn dem Pessimismus entgegenzuführen — doch bäumt sich dagegen sein Gefühl, sein Lebensinstinkt und sein von der Tradition herrührender, wenngleich durch den Unwillen gegen das päpstliche Rom geschwächter Glaube. Da alles um ihn her zu

wanken droht, sucht er im Sinne der Romantik eine Weltanschauung zu konstruieren, mit deren Hilfe er der feindlichen Wirklichkeit trotzen könnte.

Er ist dabei weder ein wahrhaft origineller noch ein wahrhaft philosophischer Denker, wenn auch seine philosophischen Horizonte weitreichend sind und wenn auch seine psychische Organisation ihn als Dichterphilosophen in eine Reihe mit Schiller und Novalis stellt. Er bleibt zeitlebens ein philosophierender Dilettant — aber in seinem Ideenschwung, in der Architektonik seiner Thesen und in der Art, wie er sie in eine prägnante rhetorisch-poetische Form kleidet, sind bleibende Werte nicht zu verkennen. Freilich wird er die Höhen seiner Jugendwerke nie mehr erreichen. Die neue Ideenwelt führt bei ihm nicht, wie etwa bei Schiller, zu neuen, reiferen Meisterwerken. Dies ist jedoch nur eine Folge der Erschlaffung seiner poetischen Kraft, die sich durch die Schönheit der Ideen nicht verbergen ließ.

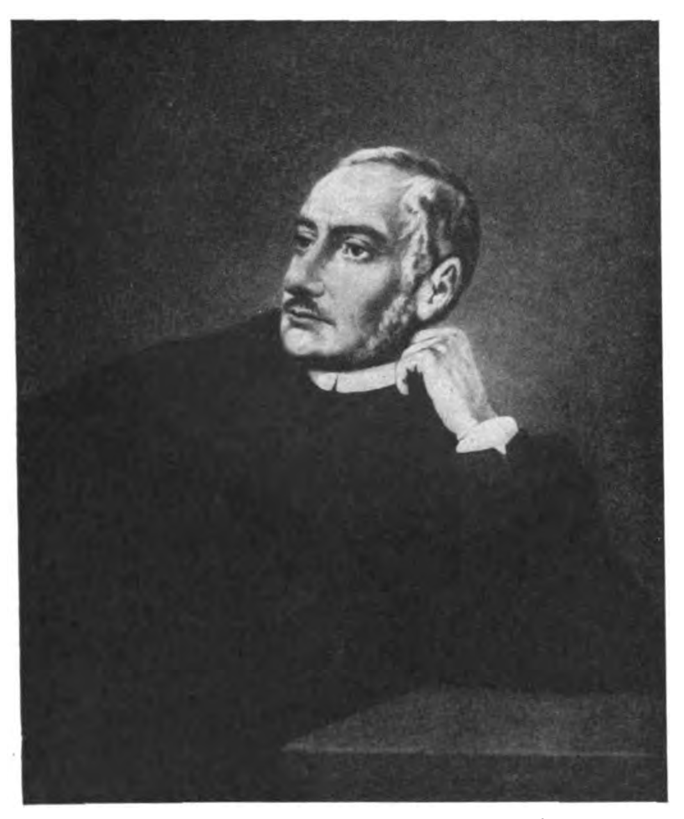


24. Delfina Potocka.

Trotzdem bleibt er einer der bedeutendsten Vertreter des Hegelianismus und des Neoschellingianismus auf dem Gebiete der Poesie. Sein „Sohn des dunklen Abgrunds" („Syn cieniów") — eine poetische „Phänomenologie des Geistes", freilich eher mit Novalis, als mit Hegel verwandt, 1840 als erster Teil des visionär-philosophischen Triptychons „Heinrich Ligenzas drei Ideen" („Trzy myśli Henryka Ligenzy") veröffentlicht, ist ebenso ein klassischer Ausdruck nachkantischer Spekulationen über den Entwicklungsgang der Menschheit und des Absoluten, und zugleich auch des Reinkarnationsglaubens — wie die dritte Vision, „Die Legende", als klassischer Ausdruck der religiösen Zukunftsträume gelten kann, die sowohl Schelling und Novalis, als Lamennais, Leroux und George Sand und Hunderte von ihren Gesinnungsgenossen hegten.

Trotzdem sich verschiedene Einflüsse mit dem Hegels vereinten und kreuzten, war Krasiński vor allem Hegelianer und die Hegelsche Dialektik war ihm der Schlüssel zum Verständnis des Weltalls. Er sah jedoch ein, daß diese im Grunde protestantische Philosophie schwerlich mit der Romantik und dem Katholizismus in Übereinstimmung zu bringen ist. Er sehnte sich daher nach einem höheren Standpunkt, in dem der Hegelianismus „aufgehoben" und mit seinen Gegensätzen zu einer höheren Synthese verschmolzen wäre. Die Polemik, die 1838 durch Heinrich Leo's Angriff gegen die „Hegelingen" entfesselt worden, stärkte ihn in dieser Meinung, und sein Freund August Cieszkowski, der in seinen „Prolegomenen zur Historiosophie" Hegels System ergänzte, wies ihm den endgültigen Weg durch seine an Fichte anknüpfende Philosophie des Willens und der Tat. Als es endlich dem Dichter gelingt, das Schicksal seiner Nation in die Architektonik des weltumfassenden Entwicklungsprozesses einzuverleiben — da ist sein Pessimismus theoretisch überwunden.

Daß es Momente gab, wo der Pessimismus auch im Leben dem beglückenden Wonnegefühl wich, dafür sorgte eine der „grandes amoureuses" der Romantik, die Gräfin Delphine Potocka (die u. a. auch Paul Delaroche zu ihren Füßen sehen sollte) — und die Liebe zu dem wunderschönen und geistig hervorragenden Weibe, die Herrlichkeit der italienischen Alpenseen, die jener Liebe die feenhafte Dekoration verleihen, das Jauchzen der Wahrheitserkenntnis und der Glaube an Polens Auferstehung und Führerrolle vereinen sich zu einem begeisterten lyrischen Erguß im Gedicht „Vordämmerung" („Przedświt" 1843 — unter dem Namen des Konstanty Gaszyński im Druck erschienen, der selber auch ein talentvoller



25. **Krasiński.** Bildnis von Al. Raczyński.

Dichter war und der zwölf Jahre nachher eines der schönsten Liebesgedichte, die „Jugendidylle" — „Sielanka młodości" — verfaßte).

Um einige Jahre später als Echtermeyers und Ruges Manifest gegen die Romantik, in demselben Jahre erschienen, in dem Victor Hugos „Burgraves" den Niedergang der französischen Romantik vor Augen stellten — ist es in der Geschichte der romantischen Poesie einer der Schlußakkorde. Und merkwürdigerweise bildet es ein Pendant zu einem der herrlichsten Anfangsakkorde — zu den „Hymnen an die Nacht". Beide Dichtungen sind Hymnen an die höchsten Lebenswerte, die nicht der Wirklichkeit, sondern der schöpferischen Macht des Geistes entstammen; denn selbst die Natur ist in ihnen umgeschaffen, vergeistigt. Und beide sind Freudehymnen von Unglücklichen, aus den Tiefen des Schmerzes dem Glück entgegenjauchzend. Durch den Tod der Geliebten führt Novalis' geheimnisvoller Weg — durch den Tod des Vaterlandes geht der Weg von Krasiński. In wahrhaft christlichem und wahrhaft romantischem Sinne wird die düstere Gegenwart durch Zukunftsbilder verklärt, wird das zeitlich begrenzte Weh im Zeitlosen, im Ewigen aufgelöst. Aber bei Novalis wird nur der individuelle Schmerz überwunden — beim polnischen Romantiker der Schmerz einer ganzen Nation.

Was Krasiński nachher schreibt, ist gereimte Publizistik — freilich (in den „Zukunftspsalmen") oft von hinreißender Kraft der Rhetorik. Er predigt die hohen Wahrheiten seiner Weltanschauung, er bekämpft und verdammt das demokratisch-revolutionäre Programm der patriotischen Geheimbünde und der theoretischen Werke, die zu einem Aufstand und zu einer demokratischen Umgestaltung Polens aufriefen. Ihm schwebt eine vom Umsturz freie, immerfort vorwärtsstrebende Evolution vor, die allen Menschen ihre Lebenshorizonte und Lebensmöglichkeiten erweitert, die jedem Recht und Gut verleiht und niemandem etwas entreißt, die alle emporzuheben sucht und niemand erniedrigt. Er, der in der „Ungöttlichen Komödie" die Unabwendbarkeit des vernichtenden Klassenkampfes vorausgesehen hatte — möchte nun jeglichen sozialen Konflikt vermeiden und Polens Adel und Polens Volk untrennbar vereint sehen. Aber die Führerrolle verlangt er entschieden für den Adel.

So manche erhabene Wahrheit eines tiefdurchdachten Idealismus kommt bei Krasiński in dieser Epoche von Propaganda und Polemik zum Ausdruck. Doch bei alledem bleibt ein Zug des Irreellen haften. Eine eigentümliche Ironie steckt in der Tatsache, daß eben derjenige, der einst mit unerbittlicher Logik die falsche poetische Einstellung bloßgestellt hatte — nunmehr mit dem Eifer eines Glaubenslehrers seine Welt der Fiktionen predigt. Glaubte er selber an jene Fiktionen? Es scheint manchmal, als ob in diesem zerrütteten Leben, das sich nicht über die Dissonanzen von Theorie und Praxis zu erheben vermochte, bis in die Tiefen der Ideenwelt ein Riß von Entzweiung hineinragte — als ob er seinen trostbringenden Glauben nicht nur den anderen, sondern sich selber aufdringen und aufzwingen wollte, da er keine sonstige Rettung sah in der Hoffnungslosigkeit des persönlichen und nationalen und europäischen Lebens.

Und wenn auch jene Größe der Selbstüberwindung, die der ethischen Dichtung von Mickiewicz und Słowacki den Stempel von Erhabenheit verleiht, dem dahinsiechenden Magnaten, der lange Jahre vor dem Tode († 1858) nur eine lebendige Menschenruine war — versagt worden ist, so leuchtet doch mächtig die Kraft und Würde des menschlichen Denkens in dieser leidenschaftlichen Überwindung des scheinbar unbesiegbaren Pessimismus, in diesem unermüdlichen Auftürmen eines Tempels des Geistes.

Krasiński verbrachte sein Leben meistenteils auf Reisen — in der Schweiz, in Deutschland, in Österreich, in Italien, in Paris — war aber kein Emigrant im eigentlichen Sinne des Wortes. Und doch ist er ein typischer Vertreter der Emigrantenliteratur — nicht bloß deswegen, weil alle seine Werke (die er stets entweder anonym veröffentlichte oder unter fremdem Namen) im Ausland gedruckt werden mußten, sondern vor allem darum, weil jene Ideologie, die für die „große" polnische Emigration besonders bezeichnend ist, der nationale Messianismus, in seinen späteren Werken auf die Spitze getrieben ist.

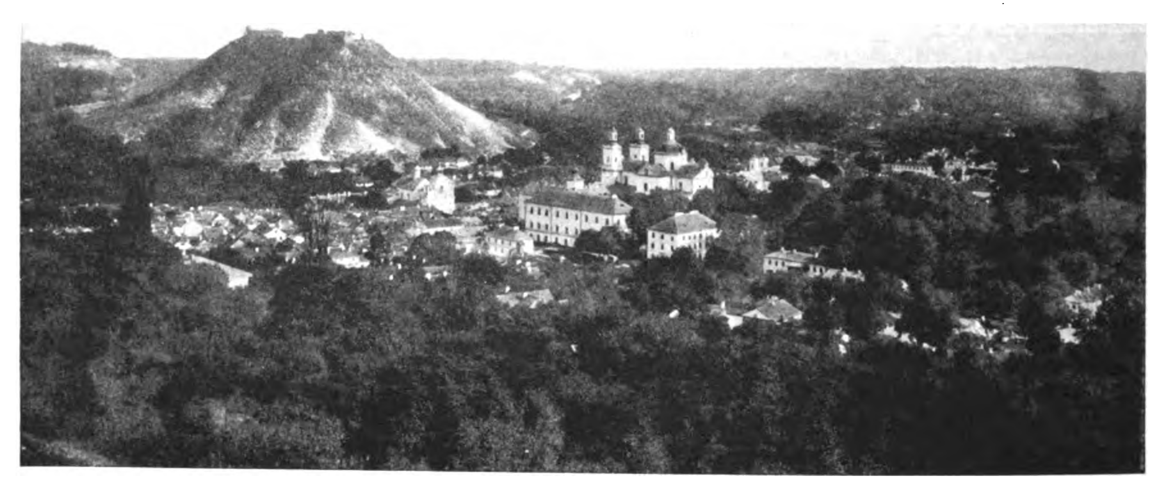


26. Krasiński. Zeichnung von Cyprjan Norwid. (Phot. Huber.)

Jene Ideologie war in ihrem innersten Kern althergebrachtes Gut, das in der Romantik zu neuem Leben erwachte. Denn Messianismus (die Bezeichnung stammt vom polnischen Mathematiker und Philosophen Hoene-Wroński) heißt der Glaube an eine neue, durch Gottes Schickung herannahende Epoche, die von einem Werkzeug Gottes herbeigeführt werden soll. Man setze statt Gottes Schickung eine materialistisch aufgefaßte historische Notwendigkeit — und es wird klar, daß der Sozialismus und der Bolschevismus in der messianistischen Denkungsart fußen. Wenn die Herbeiführung von jenem Reiche Gottes auf Erden als die Aufgabe eines „auserlesenen Volkes" aufgefaßt wird, dann entsteht der nationale Messianismus, wie er im Altertum bei den Persern und Juden, im Mittelalter bei den Arabern auftritt, im XIX. Jh. bei jenen Franzosen, die Frankreich als „le Christ parmi les nations" anbeten. Er bedeutet eine Steigerung des Gesamtbewußtseins, das sowohl eine Folge von Triumphen sein kann, als auch eine Reaktion gegen den äußeren Verfall, als Basis der Überzeugung, daß ein unterjochtes Volk nicht zugrunde gehen kann, weil ihm eine göttliche Mission auferlegt worden.

So erwuchs in Fichtes patriotischer Seele der deutsche Messianismus: das deutsche Volk, das inmitten des allgemeinen moralischen Verfalls gefallen ist, muß jene Weltordnung durch eine neue moralische Ordnung ersetzen, wozu es dank seinen geistigen Eigenschaften fähig ist. Und ähnlich ist die Quelle des polnischen Messianismus, dem übrigens — wie auch bei den anderen Slaven — Herders Ideen über die dem Slaventum vorbehaltene geschichtliche Rolle den Weg gebahnt haben.

Nach der französischen Revolution, nach der historischen Phantastik von Napoleons „Glück und Ende" blieb die Erwartung eines nahen Umschwungs der Verhältnisse und der Glaube, daß in der Weltgeschichte Wunder geschehen können. Mit einer Überzeugungskraft, die an millenaristische Zukunftsträume erinnert, sahen alle der kommenden neuen Welt entgegen. Diese europäische Geistesrichtung, im Frankreich der Saintsimonisten und des Abbé Lamennais besonders rege, vereint sich mit der polnischen Zukunftssehnsucht



27. Krzemieniec, die Geburtsstadt des Juljusz Słowacki — Gesamtansicht.

— und Mickiewicz, dem schon zum Teil Brodziński vorangegangen war, schafft ein polnisches Pendant zu den „Reden an die deutsche Nation": Polens Mission ist eine logische Folge von dessen Vergangenheit; denn während die anderen Völker Europas den Götzen des Interesses huldigten, blieben die Polen ihrem Gottesglauben treu; ihre Staatsform, auf Freiheit und Völkerunion gegründet, ist ein Vorbild der künftigen Weltordnung; die polnischen „Pilger" sollen Apostel der neuen religiös-ethischen Weltanschauung, der Freiheitsreligion sein; der religiöse Charakter ihrer Wirksamkeit wird noch durch die Analogie verstärkt, die zwischen Christi Tod und Auferstehung und Polens Tod und Auferstehung besteht. Zugleich kommt es in dieser Nationalphilosophie zu einer Scheidung zwischen Nationalität und Staatsidee: der natürliche kollektive Organismus ist nur die Nation — der Staat ist ein künstliches, naturwidriges Gebilde.

Doch die eigentliche Blüte des polnischen Messianismus fällt erst in die vierziger Jahre, wobei die Neubelebung der napoleonischen Legende durch den Triumphzug von des Kaisers Gebeinen nicht ohne Einwirkung blieb. Und da bekehrt sich auch Krasiński zum neuen Glauben und gibt ihm eine philosophische Struktur im Sinne der Hegelschen Dialektik.

Das eigentliche Subjekt der Weltgeschichte — so lehrt Krasiński im Anschluß an Hegel, an Schelling und an Cieszkowski — ist der Geist; aber anfangs ist er bloß Geist in potentia und seine zwei Erscheinungsformen, die materielle und die psychische, Körper und Seele oder Sein und Denken, haben eine ungleichmäßige, gesonderte Entwicklung. Daher die Bewußtlosigkeit der Natur; daher der Konflikt von Seele und Körper beim Menschen, daher das Wechselspiel vom Übergewicht der materiellen oder der psychischen Funktion, von Leben und Tod. Aber dieser Kampf soll nicht ewig währen. Einst soll das Sein identisch werden mit dem Denken, d. h. zum vollen Bewußtsein gelangen, das Denken identisch werden mit dem Sein, d. h. sich durch schöpferische Taten realisieren. Da wird der nicht mehr dem Tode unterliegende Geist wirklicher Geist, dem die Fülle von Bewußtsein und Schaffenskraft und eine stets höhere Heiligkeit eigen ist. Denn indem er bewußt und schöpferisch den höchsten Zielen zustrebt, wächst er in Gottähnlichkeit und erfüllt das Losungswort von Novalis: „Gott will Götter!"

Diese überirdische, ununterbrochene Entwicklung soll die gesamte, durch die Bande der Solidarität vereinte Menschheit erreichen, nicht das Einzelindividuum. Die Menschheit aber ist ein harmonisches Ganzes von Nationen. Wie also durch das Christentum die Heiligung und Immortalisierung des Individuums errungen worden, so muß es zur Heiligung und Immortalisierung der Nationen kommen. Damit sich das Individuum heilig und unsterblich wisse, mußte Christus den Tod erleiden und auferstehen. Damit sich die



28. Der kleine Juljusz Słowacki als Amor.
Gemälde von J. Rustem.
Museum Lubomirski, Lemberg. (Phot. Huber.)



29. Słowacki's Mutter.
Museum Lubomirski, Lemberg. (Phot. Huber.)

Nation heilig und unsterblich wisse, mußte eine von den Nationen den Tod erleiden und überwinden. Das ist Polens Rolle in der Geschichte des Bewußtseins, in der „Phänomenologie des Geistes".

Aus jenem ins Übermäßige gesteigerten Nationalgefühl, aus jenen religiös-phantastischen Zukunftsträumen eine wahrhaft neue Poesie hervorzuzaubern — dies blieb einem Dichter vorbehalten, der sich anfangs kritisch und negativ den Illusionen der Emigrantenliteratur entgegenstellte — dem Mystiker Juljusz Słowacki. In dem Dreigestirn der romantischen Dichterpropheten — Mickiewicz, Słowacki und Krasiński — ist sein Stern der meist berückende und bezaubernde und sein feenhaft schimmerndes, alle Gegenstände magisch transformierendes Licht wirft blendende Strahlen in die weitesten Kreise des Weltalls und in die tiefsten Abgründe der krankhaft träumerischen Seele. Dem Shelley vergleichbar — ist er der meist Kosmische unter den Romantikern; dem Keats vergleichbar — ist er der unerreichte Meister der sinnenberauschenden Pracht der Visionen und der bestrickenden Wortmelodie — gleich Novalis ist er der Hohepriester der erträumten blauen Blume — und seine rythmisch bewegte, in einen unbegrenzten Strom von Licht und Farbe und Ton getauchte Dichtung, die Phantasie und Gefühl zum immerwährenden Mitschwingen nötigt und endlose Wellen von Assoziationen auslöst — bringt mit sich den höchsten Triumph der romantischen Kunst — den Hauch der Unendlichkeit.

In ihm hat die Romantik ihre Vollendung erreicht.

Er wurde 1809 in dem malerisch gelegenen wolhynischen Städtchen Krzemieniec geboren. Sein Vater Euzebjusz, ein talentvoller Kritiker und Dichter, verband körperliche Kränklichkeit mit einer großen psychischen Energie, die es ihm ermöglichte, sich aus ärmlichen Verhältnissen als Autodidakt zu hohem Ansehen emporzuarbeiten; er wurde Professor der Poetik und Rhetorik am berühmten Lyceum in Krzemieniec und schließlich Universitätsprofessor in Wilno. Die Mutter, Salomea Januszewska, war eine unschöne,

aber durch ihre Geistes- und Herzensgaben bezaubernde Salondame, sentimental, in der Romanliteratur belesen und ihr einziges Kind abgöttisch liebend. Der Stiefvater (Euzebjusz starb 1814), ebenfalls ein Wilnaer Universitätsprofessor, August Bécu, ein eleganter, aber charakterloser Weltmann, zeichnete sich als Liebhaber und Kenner der Musik aus — und der Salon, in dem seine zwei wunderschönen Töchter glänzten, war der meist musikalische Salon von Wilno. Auch die Malerei blieb nicht vergessen — denn Teofil Januszewski, Salomeas Bruder, kopierte gern die alten Meister. In der treibhausartigen Atmosphäre einer raffinierten Salonkultur, in die nur die alten Januszewski einen Hauch altpolnischer Einfachheit und Tüchtigkeit hineintrugen, wuchs Julius Słowacki heran, frühreif, mit dem Erbe eines überreizten Nervensystems und einer kranken Lunge behaftet. Die Freundschaft mit einem älteren, pathologisch angelegten Jüngling, der bald durch einen rätselhaften Selbstmord endet, die unglückliche Liebe zur Tochter des großen Naturforschers Jędrzej Śniadecki — die leidenschaftlich verschluckten Dichtungen und Romane geben seiner Traumwelt und seinem Pessimismus frühzeitige Nahrung und das eigene Lebensbild gestaltet sich in seiner Phantasie als das eines innerlich gebrochenen byronischen Helden. Dabei sehnt sich sein zehrender Ehrgeiz nach einer Zukunft von Leid und Größe und von Unsterblichkeit. Als Kind betete er, Gott möge ihm das unseligste Leben verleihen und ihm dafür nach dem Tode mit einem unsterblichen Ruhme zahlen.

Bevor ihm noch das Leben eine hinreichende Fülle von Erlebtem und Geschautem bot, schuf er sich aus literarischen Reminiszenzen eine eigene poetische Welt. Denn ihm war die Lektüre wirkliches Erlebnis — und sein Gestaltungsdrang fühlte sich durch jedes interessante Werk zu einer umschaffenden Tätigkeit angespornt. Von Byron und Walter Scott, von Mickiewicz, Zaleski und Goszczyński, von Dumas' „Henri III et sa cour" und von Victor Hugo angeregt, der exotische Dichter einer byronischen Empörung gegen die unzureichende Wirklichkeit, zeigt er zugleich ein ganz objektives Interesse für das literarisch Neue und Effektvolle. Er ist der geborene Künstler mit einem Hang zum Virtuosentum, und schon in seiner Jugenddichtung, die ein paar poetische Erzählungen und zwei Dramen („Mindowe" und „Maria Stuart") umfaßt, beherrscht er die romantische Erzählungstechnik und die Kunstmittel der dramatischen Spannung und weiß den Vers fließend und glänzend und stimmungsvoll zu machen, obwohl er viel konventionelles und fremdes Gut aufnimmt. Doch eines ist neu und eigen: der künstlerische Sinn für das Psychologische, für die Schönheit des Seltsamen, Komplizierten und Pathologischen im Seelenleben — und für die Schönheit des Schmerzlichen und Tragischen.

Mit einer eindringenden Autoanalyse verbindet sich dieser Sinn im Momente, da er zum erstenmal eine innere Wandlung durchmacht und mit den traumtrunkenen Augen dem tragischen Ernst des Lebens ins Antlitz zu schauen lernt. Er, der seiner weltabgewandten Muse einen zündenden patriotischen Aufruf entlockte, hatte an dem Novemberaufstand nicht teilgenommen und die Gelegenheit ergriffen, um in einer diplomatischen Mission über Deutschland und Paris nach London zu reisen. Doch nach der Katastrophe von 1831 fühlt er sich als Deserteur — und Gewissensbisse und Nostalgie führen ihn auf jenen Weg der Selbstkritik und der inneren Vertiefung und Läuterung, der seinem Dichterleben von nun an die bestimmenden Richtlinien verleihen sollte.

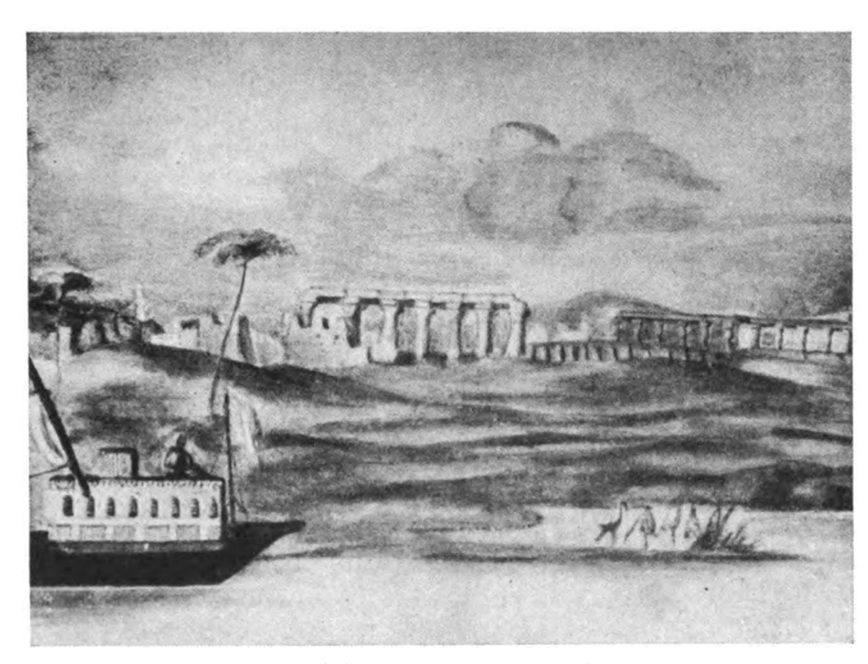
In Paris, wo er sich der Emigration anschließt — um inmitten seiner Landsleute immer fremd, vereinsamt, verkannt zu bleiben — entsteht nach der Veröffentlichung der zwei ersten Bändchen seiner Dichtungen (1832) „Lambro" als Ausdruck der Selbstverurteilung, aber auch der in sich selber verliebten Selbstbespiegelung. Der Philhellenismus, der seit ein paar Jahren in Europa Mode geworden, läßt einen neugriechischen Freiheitskämpfer und Korsaren zum Helden wählen. Aber er wird zum Träger des romantischen „mal du siècle" — und eben weil an ihm diese Zeitkrankheit nagt, ist er unfähig, aus der Welt von Träumen in die Wirklichkeit tatkräftig hinüberzugreifen. Wiederum ist es eine Dichtung im Stil der byronischen Versepen — dem Gehalt nach eines der unerfreulichsten Gebilde des Byronismus, das jedoch durch die unübertroffene Schilderung krankhafter Visionen geradezu imponiert.

Dann aber wird die Autoanalyse von romantischem Flickwerk befreit — und es bleibt nur





ein wundervolles Studium der romantischen Seele — um so seltsamer und poetischer, da die Romantik im Spiegel einer Kindesseele gezeigt wird. Dieser Traum von Kindheits- und Jugenderinnerungen, durch seinen Titel — „Die Stunde des Nachsinnens“ (Godzina myśli) — an die „Hours of idleness“ erinnernd, in seiner Technik und in seinem schmerzdurchzuckten Gefühlston Byrons „Dream“ verwandt — aber durch und durch originell in der wundervollen Verwertung von seltsamen, zarten Seelenregungen und in dem Clair-Obscure des Doppelporträts der zwei Jugendfreunde — diese kurze und in ihrer ruhigen Vollendung beinahe klassische Dichtung ist wohl eine der meist poetischen Autobiographien der Weltliteratur.



30. Boot auf dem Nil und ägyptische Ruinen.
Zeichnung von Jul. Słowacki.
Museum Lubomirski, Lemberg. (Phot. J. Koścíesza-Jaworski.)

Autobiographisch bleibt auch das große Drama der romantisch kranken, vor der Tat zusammenbrechenden Seele — „Kordian“. Eine Verknüpfung des persönlichen und nationalen Dramas, wie die „Totenfeier“, wächst es schließlich aus der wechselnden Szenenreihe in der Art von Goethes „Faust“ zu einer ergreifenden einheitlichen Tragödie zusammen, unübertroffen in der Dramatisierung krankhafter Seelenkämpfe.

Es sollte ein Gegenstück der „Totenfeier“ sein, denn Słowacki schrieb den „Kordian“ als Rival des Mickiewicz, tief ins Herz getroffen durch der „Totenfeier“ dritten Teil, in welchem sein Stiefvater als der vom Blitz getroffene elende Günstling Novosiltzoffs an den Pranger gestellt worden war. Aber das Drama, in dem noch viel Unreifes, viel Knabenhaftes steckte, konnte als nationale Dichtung keineswegs mit dem himmelstürmenden Werk des Mickiewicz rivalisieren — trotzdem der trügerischen Apotheose der Nation eine scharfe Kritik gegenübergestellt wird, und der Verschmelzung des Patriotismus mit dem Katholizismus eine romantische Naturreligion, die auf den Höhen des Mont Blanc ihren Gott sucht und findet.

In der Schweiz schrieb Słowacki jene Dichtung, wohin er sich aus dem Paris des Mickiewicz geflüchtet hat und wo die Gegend des Genfer Sees seiner kranken Seele und seiner kranken Lunge Labsal und Genesung brachte. Dem weltflüchtigen Pessimismus wurde durch die Freude an der unerschöpflichen Schönheit der Welt ein Gegengewicht geboten. Diese Künstlerfreude tönt in der Symphonie der heterogenen Töne, die er im Märchendrama „Balladyna“ harmonisch zu verschmelzen verstand — und seltsamerweise wirkt diese Tragödie einer irrationellen Welt, in der alles anders vor sich geht, als es eigentlich sein sollte — nicht beklemmend, sondern befreiend und herzerweiternd.

Er war hier Shakespeare's Jünger — der erste in Polen; aber jedem aus Shakespeare entlehnten Motiv wußte er eine ganz neue Seite abzugewinnen. In der Mannigfaltigkeit, die von ätherisch feenhaftem Farben-



31. Ägyptische Landschaft. Zeichnung von Jul. Słowacki. Museum Lubomirski, Lemberg.
(Phot. Huber.)

spiel zur Tragik und Groteske reicht, vereinte er den Typus des Märchendramas, des „Sommernachtstraumes“, mit „Macbeths“ tragischdüstererKonsequenz und mit „King Lears“ Schmerzzerrissenheit. Er leistete noch mehr: indem er das den Polen fehlende Volksepos ersetzen wollte, baute er sein Schauspiel im Sinne volkstümlicher, naiver Dichtung — und zugleich ließ er die romantische Ironie, ließ er Ariostos souveräne Künstlerfreiheit walten. Spielend gestaltete er sein Märchen zum Abglanz des Welträtsels und zugleich drückte er ihm einen entschieden nationalen Stempel auf. Er realisierte das Ideal der romantischen Ästhetik, eine Verschmelzung von Gegensätzen — er zeigte die Wahrheit von Novalis' Ansicht, das Märchen sei die eigentliche Form der romantischen Poesie — und das Werk, das dem oberflächlichen Leser eine mit Balladenmotiven vermischte Anthologie aus Shakespeares Dramen scheinen könnte, war in seiner innersten Struktur so eigenartig, daß es beinahe eine neue dramatische Gattung schafft.

Die gesteigerte Intensität des inneren Lebens ließ aber im Momente von patriotischer und erotischer Erregung die schmerzlichen Saiten der zarten Dichterseele mit ungeahnter Kraft ertönen — und die an „Hamlet“ gemahnende Tragödie der zugrunde gehenden polnischen Republik, „Horsztyński“, wird zu einem erschütternden Schmerzenslied und zu einem der Höhepunkte zermalmender Tragik.

Aber durch die Herrlichkeit der Alpenlandschaft mit wundervoller Harmonie erfüllt, stimmt seine Seele ein sanft musikalisch abgetöntes Sehnsuchtslied an — wirft die Lichtreflexe unerfüllter Träume in die Vergangenheit — empfindet das unerreichte, vielleicht unerreichbare Glück als ein verlorenes — spinnt unbedeutende wirkliche Begebenheiten zu feenhaften Phantasieerlebnissen aus, und mit einem leisen Hauch des zarten Rokokospiels verschmelzt er romantische Liebe und romantische Naturempfindung zu einer bezaubernden Liebesidylle und Liebeselegie „In der Schweiz“.

Er schrieb sie wahrscheinlich in Sorrento — und von Italien aus trat er eine Reise nach dem Orient an (1836—1837), dem Beispiel eines Chateaubriand, eines Byron, eines Lamartine folgend. Wieder fühlte er sich ein byronischer Held — freilich kein Lara, kein Giaur, sondern der freiheitsbegeisterte und im Innersten seiner Seele unendlich traurige Wanderer. Und nachdem er jene Melancholie in einem bei ihm sehr seltenen, unmittelbaren Herzenserguß vor Gott gebeichtet hat, und ihr das weite Meer und den herrlichen Sonnenuntergang zum Resonanzraum gegeben („Sonnenuntergangshymne“) — begann er ein virtuosenhaft versifiziertes Reisegedicht, tendenziös, revolutionär, launenhaft dem freien Lauf der Assoziationen folgend, wie etwa Heines „Reisebilder“ — „Childe-Harolds Wanderungen“ im Stil des „Don Juan“ („Reise ins Gelobte Land“). Darauf folgten pseudoklassisch stilisierte Episteln, in denen das Bild Ägyptens mit einer ihm bisher ganz fremden Objektivität und Plastik skizziert wurde. Denn erst jetzt lernte er den unerschöpflichen Reichtum der äußeren Wirklichkeit schätzen und sah ein, daß ein objektiv realistisches Wiedergeben des Geschauten auch eines Romantikers würdig sein kann.



32. Witold Pruszkowski: Eloe (zu Słowacki's „Anhelli“). Städt. Gemäldegalerie, Lemberg.
(Phot. Huber.)

Und als ihm in Ägypten der Sinn für das geheimnisvoll Erhabene entschwundener Zeiten aufging — und als ihm Meer und Wüste von Gottes Größe sprachen — und als ihm Christus im gelobten Lande zu einer reellen Gestalt geworden — da fühlte sich sein byronischer Individualismus überwunden und er beugte sich vor den unendlichen Werten, die sich dem Menschen außerhalb seines Selbst und über seinem Selbst offenbaren. Das religiöse Gefühl, durch den in seinen Jugendjahren angeeigneten Voltairianismus keineswegs zum Schweigen gebracht, blühte zur seelenberauschenden und seelenerquickenden mystischen Blume auf und ein schmerzlich-wollustvolles, von grenzenloser Sehnsucht getragenes Sich-Versenken in ein unbestimmtes und doch sinnlich faßbares Unendliche, ergoß sich in die wundervolle Melodie und in die malerisch stimmungsvolle weiße Ferne des „Anhelli“.

Eine phantastische, schneebedeckte, vom Polarlicht umglänzte weite Ebene Sibiriens wird zum Terrain der in biblischer Prosa still und schmerzlich vorgetragenen Erzählung über das Martyrium der verbannten Polen, die das Schicksal der ganzen Nation mit ihren Leiden und ihren Schwächen und ihren Verirrungen symbolisch in sich fassen. Von Dantes „Inferno“ und von allen Schönheiten des Alten und Neuen Testaments und von Chateaubriand und Alfred de Vigny's Poesie mit tausend Lebenssäften genährt, wird das Schmerzenslied des Patrioten zu einem tief melancholischen Hohen Lied des religiösen Erlebnisses. Eine geradezu klassische künstlerische Gestaltung erreicht dieses Erlebnis im Verhältnis von Priester und Opfer, von Meister und Jünger, in einer entzückend poetischen Verkörperung der sich mitleidsvoll zur Erd' und Hölle hinunterneigenden Himmelsbotschaft und der aus dem Abgrund himmelwärts steigenden Sühne. Es ist jedoch vor allem die Geschichte eines passiven Opfers für die Erlösung der Nation, deren geistiges Wesen in der synthetischen Trinität von Priester, Opfer und Ritter verkörpert wird. Der christusähnliche Anhelli ermöglicht — ohne es zu wissen — durch sein unendliches Leid und durch seine Herzensreinheit den nach seinem Tode zu erwartenden Triumph. Dies ist das Opferleben eines Dichters, von dem Alfred de Vigny im „Stello“ gesagt hat, er müsse einsam sein und unglücklich und dürfe bei Lebzeiten nie eine Erfüllung seines Sehnens hoffen. Dies ist die mystisch angehauchte Idee, die dem Dichter als die Deutung der eigenen Mission vorschwebt. Denn sich selber idealisierte er in dem christusähnlichen Anhelli.

Jener Riß der Welt, der nach Heines Aussage durchs Herz geht, blutet bei Słowacki fort und fort. Doch kann jener Riß auf zweifache Art zum Vorschein kommen: man kann selber



33. J. Malczewski: Tod der Ellenai (zu Słowacki's „Anhelli“). Nat.-Museum, Krakau.
(Phot. Huber.)

ein Teil des disharmonischen Alls sein, wie Lambro und wie Kordian — man kann aber auch, ohne die innere Kraft und Würde einzubüßen, das Weh der ganzen Welt in seine Brust aufnehmen — wie Anhelli.

Doch die für Nerven- und Lungenkranke charakteristische Oszillation zwischen sanfter Schwärmerei und fieberhafter Erregung stellte dem schmerzvoll befreienden Traum von weißer Ferne ein beklemmendes Chaos schauderhafter, in ein Blut- und Feuermeer getauchter Visionen gegenüber, durch die Bilder von Dantes „Inferno“ und durch die brennende Sonne des Orients genährt. Aus diesen Dichtungen von Erdenweh und Höllenschrecknissen, nach der Rückkehr aus dem Orient in Florenz und in Paris geschrieben, ragen zwei Meisterwerke empor: eine in die orientalische Wüste verlegte Niobidengeschichte, die in ihrer gedrängten, berichterstattenden Schlichtheit, in ihrer monumentalen Grabesruhe und in der Grenzenlosigkeit des irrationell aufgehäuften Unglücks, gewaltig und niederschmetternd wirkt: die Erzählung des verwaisten „Vaters der Seuchenkranken“ (Ojciec zadżumionych) — und die großartigste Tragödie der ganzen Romantik, die „Lilla Weneda“ (1840 veröffentlicht).

Wie im „Anhelli“ die Martyrologie des unterjochten Polens, so sollte hier die Tragödie der hoffnungslos kämpfenden Nation, die Tragödie von 1831 den Inhalt bilden, aber in die Ferne einer entschwundenen Sagenzeit entrückt. Und was ein paar Jahre später einem Victor Hugo in den „Burgraves“ mißlingen wird, was nachher Wagner durch die Neugestaltung der Sigurdsage und der Gralsage leisten soll, das erreicht Słowacki in seinem großangelegten Phantasiegebilde. Er schafft einen neuen Mythus. Ossians Welt der edlen Helden, der harfenspielenden Barden und der gefühlvollen Jungfrauen mit ihrer ganzen Poesie, aber ohne ihre süßliche Sentimentalität — und die düstere, tragische Götter- und Heroenwelt der Eddalieder — wiesen dem Dichter den Weg — und leise klingt die beinahe allen Völkern gemeinsame Tradi-

tion von einem Riesengeschlechte nach, welches einem Zwerggeschlecht weichen muß. Und so zeigt uns der Dichter des von Rußland zu Boden geworfenen Polens, wie in einem furchtbaren Vernichtungskampf das Edle und Hehre dem Niedrigen und Gemeinen erliegt. Gleichzeitig verkörpern die beiden kämpfenden Völker, die Weneden und die Lechiten, als Urahnen der polnischen Nation, jenes Doppelwesen, das der Dichter in seinem Volke zu sehen glaubte: eine erhabene, himmelwärts strebende, aber dem harten Daseinskampfe nicht gewachsene Seele — und eine lebenskräftige und tüchtige, aber rohe und ungeschlachte äußere Hülle. Die Weneden, deren Los nicht an die eigene Kraft, sondern an die Zaubertöne ihrer heiligen Wunderharfe gebunden ist, scheinen das ideelle Polen und die innere Tragik von dessen Vertretern in potentia zu enthalten — die barschen Lechiten sind Polens alltägliche Realität.



34. Słowacki. Bildnis von J. Kurowski.
(Phot. Huber.)

Das grandiose Bild wirkt um so stärker, da drei zusammenstoßende Welten mit drei Stilarten gezeichnet werden. Idealistisch stilisiert ist die Hauptgruppe der Weneden, die des Dichters eigene Geistessphären in sich faßt und eine machtvolle Variation des Leitmotivs „Priester — Opfer — und Ritter“ bietet: die ehrfurcht- und schauererregende Priesterin des Nationalbewußtseins, Rosa Weneda, die alle menschlichen Gefühle ihres großen, flammensprühenden Herzens auf dem Altar der Idee opfert, in purpurne Lichtfluten gehüllt, mit Blitz und Donner verschwistert, unbeugsam und geheimnisvoll und das innerste Leben der Nation in sich tragend — die lilienweiße, gleichsam aus zarten Harfensaiten hervorgezauberte Lilla Weneda, die slavische Antigone, die Vestalin der grenzenlosen Tochter- und Schwesterliebe — das brüderliche Heldenpaar Lelum und Polelum, in dem der Dichter ein Symbol seiner Freundschaft mit Krasiński sehen wollte — und endlich der greise Derwid (Derwid = Druide, denn die Weneden sind als keltischer Volksstamm stilisiert), ein Harfenkönig, wie Ossian und wie David, ein Schmerzenskönig, wie Priamos und Ödipus und Lear. Realistisch sind die Lechiten aufgefaßt mit dem tatkräftigen und gedankenarmen Lech und der hysterisch grausamen Gwinona an der Spitze. Als Karikatur steht ihnen der heilige Gualbertus zur Seite, in dessen Gestalt das päpstliche Rom für Gregor des XVI. polenfeindliche Bulle gegeißelt wird — und sein grotesk niederträchtiger Diener, dessen abstoßende Rolle zeigt, wie das Schicksal der Edelsten und Größten oft von dem Elendesten und Verächtlichsten abhängt.

Eine Synthese von Romantik und Hellenismus — scheint die „Lilla Weneda“ durch ihre malerischen und plastischen und musikalischen Elemente eine herrliche Vorahnung von Richard Wagners synthetischem Kunstwerk.

Jener Gegensatz des ideellen und reellen Polens, der auch für die Gestaltung anderer Werke von bestimmender Bedeutung war, fand in den Strophen von „Agamemnons Grab“ (mit der „Lilla Weneda“ zusammen veröffentlicht — gleichsam als der Tragödie letzter Chorus) einen bis ins innerste Mark erschütternden und lyrisch hinreißenden Ausdruck. Es ist ein Verzweiflungsschrei des Patrioten, der alle Fehler und

Schwächen der Nation mit einem glühenden Eisen ausmerzen möchte und sein Volk zu einer hehren Idealgestalt schmieden. Werfe alle Schlacken von dir weg — ruft ihm der Dichter entgegen — und werde groß, werde stark, werde heilig und unantastbar! Der Ton von Dantes Invektiven scheint hier mitzuklingen — nur daß der Dichter auch über sich selbst zu Gericht sitzt:

„Denn schmerzerfüllt bin ich — und selbst voller Schuld.“

Ein Sich-Auflehnen gegen das Falsche und Niedrige und Gemeine — ein Sich-Emporschwingen zur Wahrheit und zur Größe ist auch das lyrisch-epische Kampfpoem im Stil von Byrons „Don Juan“ — der „Beniowski“.

Der berühmte Abenteurer Benyovszky schien dem Dichter wert zu sein, als ein allgemeinmenschliches Symbol dem Faust, dem Hamlet, dem Manfred, dem Don Juan an die Seite gestellt zu werden. Er begann auch ein Drama, in dem Beniowski (Słowacki macht aus dem ungarischen Grafen einen polnischen Kleinadeligen) ein polnischer Faust sein sollte. Aber bald entschloß er sich, nur sein bewegtes Leben frei auszunützen und die Konföderation von Bar und den schrecklichen Bauernaufstand von 1768 (vgl. S. 45) in seine Lebensgeschichte einzuflechten — und ein Nationalepos zu schaffen, das poetischer und reichhaltiger wäre als der „Pan Tadeusz“. Doch der epische Stoff, der, in Walter Scotts und Tassos und Ariostos Art behandelt, in der mehrmals geschriebenen Fortsetzung immer stärker in den Vordergrund tritt, ist in den vom Dichter veröffentlichten fünf Gesängen (1841) eigentlich Nebensache. Das Wichtigste sind die buntschillernden Digressionen, in denen Lyrik und Spott, Witz und Ironie und bitterer Schmerz und die Freude an der Kunst und am Leben immerfort wechseln. Es ist das leichteste, meist launenhafte Spiel von Dichterphantasie und Virtuosentum, das die Zeiten der „romantischen Ironie“ hervorgebracht haben — und ein blendendes Feuerwerk jenes transformatorischen Stils, der die vorüberhuschenden Bilder in magischem Licht erglänzen läßt und das Alltägliche zur Phantastik zu steigern vermag. Ins Gedächtnis prägen sich aber nicht die Szenen und Gestalten, sondern vor allem — die Apostrophe an die Jugendgeliebte, ein Meisterwerk von Wort- und Gefühlsmusik, die Apostrophe an Gott und die gegen Mickiewicz gerichteten leidenschaftlichen Kampfstrophen. Denn in den beweglichen, leicht dahinfließenden Stanzen wird ein „bellum contra omnes“ geführt — in erster Linie gegen die Kritik, die den Słowacki so behandelte, wie etwa die „Edinburgh Review“ den jungen Byron oder das „Blackwood Magazine“ den Keats, und gegen Mickiewicz, dessen Anhänger seinen jüngeren Rivalen durch ein niederträchtiges Intriguenspiel zugrunde richten wollten und ihm selbst den Namen eines Dichters nicht gönnten. Doch gilt es nicht nur die eigene Stellung zu verteidigen — es ist ein Kampf der Weltanschauungen. Von einem Shelleyschen Freiheitsdrange erfüllt und schon vom Sternenflug der Mystik begeistert — sieht Słowacki in Mickiewicz denjenigen, der sein Volk auf eine enge, streng begrenzte Bahn führen möchte; der von Mickiewicz vertretene Katholizismus scheint ihm, der wohl die Ansichten von Lamennais teilt, eine Religion der erniedrigenden Demut und Werkheiligkeit. Er stellt ihm seinen ästhetisch-pantheistischen und zugleich alttestamentlichen Gottesbegriff entgegen — und in dem Wahn, daß der Kampf der Dichterheroen für Polens Schicksal ausschlaggebend sein kann, führt er sein Volk im Namen jenes Gottes, der nicht durch Gebet und gute Werke, sondern durch Schöpferkraft und große Taten geehrt wird — ins unbegrenzte All.

Ultraromantisch klang der Schlachtruf — und doch war Słowacki eben jetzt auf dem Wege, sich gegen die Verirrungen der Romantik im Namen des ethischen Lebensernstes und des künstlerischen Wirklichkeitssinnes zu wenden. Nachdem er sich durch den „Beniowski“ die bisher verweigerte Anerkennung erkämpft hat, nachdem ihm schon vorher Krasiński in einer herrlichen Charakteristik als dem ebenbürtigen und gleichwertigen Gegenpol von Mickiewicz gehuldigt — übte er nun in der Tragikomödie „Phantasius“ („Fantazy“) eine unerbittliche Kritik der romantischen „kranken Seele“. An Feinheit und Schärfe der psychologischen Analyse könnte nur Flauberts „Madame Bovary“ als klinische Diagnose des „mal romantique“ jenem um 16 Jahre älteren graziösen und entzückenden und ergreifenden Meisterwerke an die Seite gestellt werden — jenem psychologischen Studium der romantischen Lebenskomödie von hochbegabten Ausnahmsmenschen — jenem im grunde realistischen Gesellschaftsdrama, das dem Musset nicht nur den Namen des Titelhelden (Fantasio), sondern auch die Leichtigkeit des poetischen Dialogs zu entlehnen scheint.





35. Słowacki. Medaille von W. Oleszczyński.
(Phot. Huber.)

Der Dichter hat in sich die romantische Seelenkrankheit und die romantische Pose überwunden. Höher als die raffinierten romantischen Helden schätzt er die Wahrheit der einfachen Gefühle, der schlichten und stillen Tragödien. Ihnen huldigt er im „Phantasius", ihnen wollte er in einem aus Kindheitserinnerungen und aus der Geschichte des romantischen polnischen XVII. Jh. aufgebauten unvollendeten Drama („Goldschädel", „Złota Czaszka") ein Denkmal errichten, das durch die liebevolle Darstellung der einheimischen Alltäglichkeit dem „Pan Tadeusz" verwandt ist. Dem Dichter der Dissonanzen zwischen Ideal und Wirklichkeit ging die Erkenntnis auf, die Einheit von Lebensideal und Leben sei der höchste Wert. Vor dieser Einheit beugte der stolze Individualist demutsvoll sein Knie, als er sie im Mystiker Andrzej Towiański verwirklicht zu sehen glaubte.

Die Hochflut seiner dichterischen Produktivität, die seit 1839 ein Werk nach dem anderen mit sich brachte — u. a. ein effektvolles Drama im Stil der französischen Romantik, „Mazeppa", ein Sensationsdrama „Beatrix Cenci", unvollendete oder zum Teil verlorengegangene historische Dramen mit einem starken Zug zum historischen Realismus und mit einer gewissen Anlehnung an Shakespeares Königsdramen — diese Hochflut war hiermit im J. 1842 für eine Reihe von Monaten gehemmt — und als sie 1843 in vulkanartigem Ausbruch eine gewaltige Tragödie des mystischen Bewußtseins schafft, den „Pater Marcus", da ist Słowacki bereits der Vorkämpfer eines neuen Glaubens und einer neuen Kunst.

Schon 1841 hatte Mickiewicz den neuen Religionsstifter — einen der vielen, die in jener Epoche in ganz Europa auftreten — als den gottgesandten Verkünder des kommenden Zeitalters anerkannt und hatte unter dessen wenigen Bekennern die Führerrolle übernommen. Demnach galt es für Słowacki eine schwere Selbstbezwingung; doch der Dichter des „Beniowski" war groß und edel genug, um alles erlittene Unrecht zu vergessen und dem noch vor kurzem so leidenschaftlich Bekämpften die Hand zu reichen und sein Haupt auch vor ihm zu beugen, da er in ihm den Apostel der neuen Offenbarung sah.

Towiański, der 1840 aus dem fernen Litauen nach Paris kam, um seine vermeintliche Sendung zu erfüllen, wirkte durch den Zauber seiner außerordentlichen Persönlichkeit und noch mehr vielleicht dadurch, daß er im richtigen Moment auftrat — im Moment, als auf den geistigen Höhen von Polen und von ganz Europa die innere Spannung eines sehnsuchtsvollen Erwartens herrschte. Und so begrüßten in ihm Mickiewicz und Słowacki das Wunder, das ihren seit Jahr und Tag gehegten Ahnungen entsprach und eine Notwendigkeit ihres Zeitalters zu sein däuchte. Towiański war übrigens trotz seiner bezwingenden Geistesgaben als Denker und Schriftsteller recht mittelmäßig und nichts weniger als originell. Seine adventistische Lehre hatte in ihren Anfängen aus der martinistischen Mystik des russischen Freimaurertums (Saint Martin fand in Rußland die eifrigsten Anhänger), aus dem Mesmerismus, aus Swedenborgs Ideen und aus der jüdischen Kabbalistik ihre Elemente geschöpft, dann aus den Werken des Mickiewicz, schließlich aus jener Mystik, die um 1840 auf den Höhen und Niederungen des damaligen Frankreichs ein buntes Gewirr von großen Gedanken und von unerfreulichen Verirrungen zeigt. Er sah in der Welt eine unendliche Hierarchie von Geistergruppen, durch strenge Solidarität zu einer Einheit verbunden und auf dem Weg zahlloser Reinkarnationen dem höchsten Ideal zustrebend. Er legte den größten Nachdruck auf die innere Vervollkommnung, denn von dieser hängt es ab, mit welcher Geistergruppe der Mensch gemeinschaftlich wirkt und welche Entwicklungsstufe er auf der Leiter der mannigfaltigen Daseinsformen erreicht. In der Evolution des Geisterreiches schreiten die Seelen des Israel voran, ehemals im Hebräervolk lebend, heutzutage zwischen Juden, Slaven und Franzosen verteilt, die mithin die drei erwählten Völker bilden.

Słowacki, dessen mystische Tendenzen schon im Anhelli eine ausgesprochene egozentrische Richtung zeigten, fand in den Lehren des Towiański die Lösung des Welträtsels und die Antwort auf seine persönlichen Lebensfragen. Indem er aber gläubig eine neue Offenbarung aufnahm und mit allen Kräften eine innere Läuterung anstrebte — überwand er seinen Egotismus und schwang sich zu einer Ehrfurcht gebietenden ethischen Höhe empor, die seinem Leben beinahe einen Heiligenschein verleiht. Doch sollte er nicht bloß eine innere Beruhigung und Erleuchtung den mystischen Bahnen verdanken. Er lernte alle schwindeligen Höhen und alle Abgründe der Mystik kennen, er litt und schmachtete in innerer Entzweiung, im Kampf mit den eigenen poetischen Träumen. Die ungeheure Spannung, in der er lebte, brachte sein Nervensystem zu einer immer stärkeren Zerrüttung — und in fieberhaften Visionen erschöpften sich die Kräfte des Schwindsüchtigen. Ein tragischer Zug geht durch seine Mystik, obwohl auf ihren Höhen das Siegeszeichen des Kreuzes erglänzt. Nicht aus beseligender Kontemplation der Himmelssphären, sondern aus tragischer Seelenqual fließt der gewaltige Strom seiner mystischen Dichtung. Sie schafft sich ihren eigenartigen Stil — ein In-eins-strömen von Vergangenheit und Zukunft, von Erde und Engelsglanz, von Höhenflug und Abgrundschauer, von reellen Eindrücken und Visionen, ein Verschweben jeglicher Grenze von Raum und Zeit inmitten der kosmischen Herrlichkeit von Sonnen, Sternen, Kometen und Regenbogenbrücken — entzückend und fürchterlich und durch die rhythmisch bewegte unendliche Melodie von Ton und Licht und Farbe berauschend und hinreißend.

Es lag in der Natur von Słowacki's Schaffen, daß bei ihm die inneren Wandlungen eine Anlehnung an eine neue literarische Größe verlangen. So wird nun Calderon sein Führer auf den Wegen einer mystisch begeisterten christlichen Dramaturgie — und Calderons dramatische Technik, Calderons von Bildern überfluteter Barockstil, Calderons unaufhaltsam dahineilender Vers des spanischen Romancero herrscht im „Pater Marcus". Dieses dramatische Glaubens-



bekenntnis, in dem die rein menschliche und nationale Tragik durch das Wunderbare der Begebenheiten nicht im geringsten geschädigt wird, ist eine großartige Dramatisierung des verschiedenartigen Verhältnisses zu Gott und zur Geisterwelt, das der Mystiker erlebte.

Der Held — ein als Prophet angebeteter Priester aus der Zeit der Konföderation von Bar — realisiert die vom Dichter angestrebte „Unio mystica" — und im Gegensatz zu den früheren Werken, die meistenteils das Böse als gewaltig darstellten, das Edle als das Schwache und Leidende, ist er eine lebensvolle Synthese von Macht und Heiligkeit. Die Kraftlosigkeit und Resignation eines Menschen, der die Wahrheit erkennt, aber nicht imstande ist, ihr tatkräftig zu dienen, repräsentiert der alte Pułaski. Die innere Tragik eines Kampfes zwischen dem alten und neuen Menschen, zwischen leuchtender Zukunft und fluchbeladener Vergangenheit, zwischen der Erhabenheit des Erwählten und der Verzweiflung des Verworfenen findet einen unvergleichlichen Ausdruck in der Gestalt der Rabbinertochter Judith, die hoch über die bereits Mode gewordenen jüdischen Heldinnen der damaligen Literatur emporragt. (Man denke an die Rebekka im „Ivanhoe" und an die „Jüdin" von Scribe und Halévy.)

Bei Calderon (dessen Vers auch in der Melodie des sensationell-mystischen, romanartigen Dramas „Salomeas Silbertraum" nachklingt) fand Słowacki eine Verkörperung seines neuen ethischen Ideals, eine Verkörperung der äußersten Selbstüberwindung und Selbstaufopferung im Dienst von Christentum und Vaterlandsliebe, der tiefsten Demut, die jedoch mit einem stolzen Bewußtsein des eigenen Wertes vereint bleibt.

Und so übersetzt der polnische Mystiker „Den standhaften Prinzen" und leiht ihm die ganze Pracht seiner Verskunst und die ganze Glut seiner Mystik — und wenngleich er dann in einer Reihe von meistens unvollendeten Dichtungen mehr dem antiken Drama folgt, als dem von Calderon, wenngleich er einer originellen Form eines mysterienartigen Visionsdramas zustrebt und seine Helden bald im alten Hellas sucht (Agis II von Sparta), bald in Polens Mittelalter (Zawisza „der Schwarze"), bald in Rußlands Vergangenheit (Fürst Michael von Twer), bald in der nächsten Umgebung (die vermeintliche Märtyrerin Makrina Mieczyslawska) — schafft er eigentlich nur eine Reihe von „standhaften Prinzen".

Indessen kam es zum Bruch zwischen dem Dichter und seinen Glaubensbrüdern. Es wurde ihm zu eng, zu dumpf in der Atmosphäre des Sektenwesens, er fühlte sich durch so manches abgestoßen — und entschloß sich, seine eigenen Wege zu gehen. Und er findet nun eine Meisterin, die ihm höhere Wahrheiten offenbart, als Towiański — die Natur, die ihm mit der machtvollen Stimme des Ozeans ihre Geheimnisse enthüllt. Während der paar Wochen, die er 1844 am Seegestade in Pornic erlebte, wird sein Verhältnis zum Weltall unmittelbar und persönlich. Es regt sich in seiner Dichterbrust ein kosmisches Bewußtsein — und was nur in der Unendlichkeit des Weltalls lebt und webt, wird ihm zum Bestandteil seines persönlichen Erlebens.

Das indische „Tat tvam asi" tönt ihm aus dem Weltall entgegen: „Alles, was da ist, ist dein eigenes Selbst oder eine Erinnerung an deine Vergangenheit." Der Kosmos wird ihm zur

36. Andrzej Towiański.
Mickiewicz-Museum, Paris.
(Phot. Buloz.)

37. Słowackis Notizen zur „Genesis aus dem Geiste“.
Bibl. d. Ossolińskischen Nationalinstituts, Lemberg.
(J. Kleiner: J. Słowacki, Bd. IV.) (Phot. Huber.)

lebendigen Geschichte des schaffenden Geistes. Saint-Martins Idee, der Mensch trage den Schlüssel des Welträtsels in seiner Brust — Hegels Gleichsetzung von Sein und Denken — die alte Auffassung der individuellen Seele als eines Mikrokosmos — alles dies gipfelt in der durch den Reinkarnationsglauben ermöglichten Riesenidee: ein Geist, der die Höhen des Erkennens erklommen, enthalte das ganze Weltall in sich, die ganze Vorzeit und die gesamte Zukunft.

Und so gestaltet sich in majestätischer, bilderreicher, gedankenschwerer und musikalisch bewegter Prosa ein herrliches Manifest des Evolutionismus, eine kosmische Autobiographie, in der die Gestaltungsphasen des Erdenlebens, die Schöpfungstage der Bibel, als persönliche Erinnerungen visionenartig auftauchen — die „Genesis aus dem Geiste“, ein gnostisches Schöpfungspoem und zugleich eine Hymne der modernen wissenschaftlichen Erkenntnis. In einer dramatischen Traumphantasie, deren Hauptteil eine Weltgerichtsszene im Jenseits bildet („Samuel Zborowski“), in einem als Kontinuation der „Genesis“ gedachten philosophischen Werke, in einer unvollendeten philosophischen Dichtung über die Metempsychose von drei führenden Geistern — suchte Słowacki seine Glaubenslehre zu entwickeln. Er fühlte sich jetzt selber als der erwählte Apostel — und eine Feuervision im April 1845, der berühmten Vision Pascals ähnlich, befestigte ihn in seinem Glauben. Von nun an ist seine Seelenunrast gestillt — und eine extatische Erkenntnisfreude siegt über den tragischen Zug seiner Mystik.

Aber seine Visionen werden oft zu quälenden, krankhaften idées fixes, das poetische Schaffen verliert die Fähigkeit des Vollendens und hört auf, befreiend zu wirken; die belebenden Quellen der Wirklichkeit versiegen für ihn — er wird der Sklave seiner eigenen Traumgespinnste — er, der sich in dem nunmehr ungehemmten Egozentrismus der höchste und älteste Geist des Erdballs dünkt und all sein unerfülltes Sehnen in die weltumfassende Größe der vermeintlichen ehemaligen Lebensläufe hineinlegt. Und die Todesschwingen, die sich immer düsterer über sein krankes Haupt legen, lassen die Schmerzenstöne auch in den Momenten mystischer Verzückung nie vollends verstummen.

Sein philosophisch-mystisches System, eher poetisch geschaut, als logisch durchdacht, enthält die esoterischen Lehren des Towiański, teils durch Anlehnung an alte mystische Traditionen, teils durch zeitgenössische, philosophische und naturwissenschaftliche Tendenzen modifiziert. Er sucht das Problem von Leibnizens „Théodicée" zu lösen, indem er den Menschen für die ganze Struktur des Erdenlebens verantwortlich macht. Der Seelenwanderungsglaube und die gnostisch-kabbalistische, von Jakob Boehme erneuerte Idee einer mittelbaren Weltschöpfung werden mit Anlehnung an Charles Bonnet, an Nodier und an einen vergessenen Vorgänger Darwins, Boucher de Perthes, zu einer neuen Schöpfungslehre entwickelt: derselbe Geist, der heutzutage den menschlichen Körper beseelt, hat auf seinen mannigfaltigen Evolutionsstufen die gesamten irdischen Lebensformen selbständig geschaffen. Das alleinige Gesetz, dem der Geist gehorchen muß, ist das Gesetz des ewigen Fortschritts, der die Erde endlich zu einer leuchtenden Sonne verklären soll und die Gesamtheit der Geister (Verdammte gibt es überhaupt nicht) in freiwillig liebevoller Hingebung Gott zuführen. Wer immer vorwärts schreitet, dem werden selbst Sünden und Verbrechen vergeben. Man denkt unwillkürlich an die Worte der goethischen Engelscharen: „Wer immer strebend sich bemüht, den können wir erlösen."

Da Polen in diesem Entwicklungsgange durch eine neue Glaubenslehre und durch eine neue, der freien Geister würdige Form des kollektiven Lebens dem künftigen Reiche Gottes auf Erden die Wege bahnen soll, so entsprang jenem System auch eine politische Mystik. Ihr sollte die poetische Polemik mit Krasiński's „Psalmen" dienen, die eine Apotheose der Volksmassen und der revolutionären Bewegung predigte — ihr dienten politische Broschüren und endlich ein phantastischer Organisationsversuch im J. 1848. In demselben Jahre geht der todkranke Dichter nach Posen, um an dem mißlungenen Aufstand teilzunehmen und gleichsam seine Schuld von 1831 zu sühnen. Der Aufenthalt im Posenschen erlaubt es ihm, bald nachher in Breslau seine Mutter wiederzusehen — sie, die er vor neunzehn Jahren verlassen hat, war die einzige treue Liebe seines Lebens, und die Briefe, die er an sie schrieb, sind vielleicht die rührendste Herzensbeichte der Romantik. Die Reise beschleunigte wohl seinen Tod. Als gläubiger Christ verschied er in Paris am 3. April 1849.

Seit 1845 bis zu seinem Tode arbeitete er an einer Riesendichtung, die Polens Vergangenheit und die wesentlichsten Lebensfragen mit dem Licht der neuen Erkenntnis beleuchten und verklären sollte. „Geist-König" (Król-Duch) nannte er sein phantastisches Epos, dessen ersten Teil er 1847 veröffentlichte und dessen weitere Gesänge immerfort neu bearbeitet wurden, so daß die nachgelassenen Handschriften eine Unmasse von Fragmenten enthalten. Trotzdem erscheint das Ganze in seiner grandiosen Architektonik beinahe vollendet.

Es sollte die Revelation einer neuen Kunst sein, den Anschauungen des Dichters gemäß, der dem mächtigen Fortschritt des „ewig revolutionären" Geistes ein poetisches Denkmal zu errichten gedachte. Doch war es auch ein Denkmal des ewigen Traditionalisten, mit dem Abglanz jener nationalen Vergangenheit, der Słowacki zuerst ein poetisches Leben verlieh, und mit dem Abglanz althergebrachter mystischer Geistesströmungen erfüllt, in Tassos Oktavenform gekleidet, mit Homer und mit Dante, mit Shakespeare und mit Calderon, mit Mickiewicz und mit den Eddaliedern durch innige Bande verknüpft — und doch so neu, so seltsam, so eigenartig, wie keine andere Dichtung der Romantik. Es bot eine poetische Welt, so einheitlich und so originell, wie es bisher keinem Dichter gelungen war. Die Grenze zwischen Diesseits und Jenseits war gesprengt — an Stelle der Symbolik trat eine Mythologie, die aber keine besondere Menschen- und Göttersphäre kennt. Was Novalis einst versucht hat, ging nun in Erfüllung; der Dualismus des Reellen und des Wunderbaren war aufgehoben, die Menschen sind Götter, jedes Geschehen ist ein Wunder. Auf einer neuen Ideenwelt wird eine phantastische Wirklichkeit aufgebaut, die aber als das einzig Wahre gelten





38. Słowacki's Grab auf dem Pariser Friedhof Montmartre.
(Hier ruhten die Gebeine des Dichters bis 1927.)
(J. Kleiner: J. Słowacki, Bd. IV.)
(Phot. P. Choumoff.)

soll. Die schöpferisch waltende Macht des Dichters feiert ihren höchsten Triumph. Nur wurde die Riesenweite der Horizonte durch den Egozentrismus eingeengt—die Dichtung ist eine metempsychische Autobiographie und die Königsepen tauchen aus der platonischen Anamnese des Dichters auf, der ein „Geist-König“ seiner Nation ist. Ihm zur Seite steht in einer Reihe von Inkarnationen die Führerin auf dem Weg des Ideals, die „Ewig-Geliebte“ — ihm gegenüber der andere königliche Geist, sein ewiger Gegner, in dem man die Gesichtszüge des Mickiewicz erkennen kann. Und herrlich werden dabei die zwei Grundrichtungen der Mystik symbolisiert: die Ewig-Geliebte ist die selbstlose, himmelwärts strebende wahre Mystik — ihre dämonischen Gegnerinnen verkörpern die nach irdischer Macht ringende Magie.

Szenen aus dem Jenseits wechseln mit dem Epos von Polens ältester Geschichte und ein erhabener Rhythmus von Gegensätzen gibt der tiefdurchdachten und trotz aller Phantasiefreiheit architektonisch gegliederten Komposition ihren vollen ästhetischen Wert. Als Symphonie des Fürchterlichen und des Schönen hebt die seltsame Icherzählung an und zeigt in der ersten Rhapsodie (so bezeichnet Słowacki die einzelnen Teile) einen ins Ungeheure gesteigerten und mit genialer Darstellung des Pathologischen gezeichneten romantischen Verbrechertypus. Der Tyrann Popiel stillt sein unsägliches Seelenleid im Blut der eigenen Untertanen und seine metaphysischen Zweifel will er durch ein schreckliches Experiment lösen: durch Grausamkeit und Frevel will er Gott zur sichtbaren Ingerenz zwingen. Noch einmal also, wie in Konrads Improvisation, ein himmelstürmendes Titanentum; aber dort war eine grenzenlose Liebe seine Basis, hier ist es die rein egotische Seelenqual; dort boten Herz und Gefühl die Waffen, hier eine perverse Einbildungskraft. Groß bleibt trotzdem diese Gestalt, groß ist die Idee, die die ursprüngliche Herrschermacht aus Furcht erwachsen läßt und die dem blutigen Tyrannen eine eigentümliche Mission zuweist: durch schreckliches Leiden bildet er seine Nation und macht sie zu einem Volk von „standhaften Prinzen“. Die erste Rhapsodie trägt den Charakter eines Mythus, wie die „Lilla Weneda“; ihr folgt ein farbenglänzendes Märchen. Dann wird das Epos der zweiten Reinkarnation als Lebenslauf eines Heiligen — des ersten christlichen Herrschers von Polen — stilisiert. Die letzte Rhapsodie, die Boleslaus den Kühnen zum Helden erwählt, ist ein bunt phantastischer, tragisch ausklingender Roman.

Das Epos, das die Weltgeschichte als eine Geschichte des Geisterreiches auffaßt und die Schöpfung der Nation zum Hauptgehalt hat, verdankt nicht dem historiosophischen Tiefsinn seine Bedeutung, sondern einzig und allein der suggestiven Macht poetischer Visionen. Und in seiner einseitigen, phantastischen Größe bedeutet jenes letzte gigantische Werk der Romantik — ihren Höhepunkt.

Das romantische Grundproblem, die Gleichstellung von Individuum und Weltall, die Fichte in eine metaphysische Formel einschloß, hat Słowacki zum vollsten künstlerischen Ausdruck gebracht — seine ganze Dichtung ist ein Emporwachsen des Einzelnen bis zu jener schwindeligen Höhe, auf der er sich Weltschöpfer fühlt. Es ist ein grandioser Traum — denn

nur in der Traumwelt lag für Słowacki das absolut Wertvolle. In den Jugendjahren sah er in seinem Traum eben nur einen Traum — und dessen Gegensatz zur Wirklichkeit war ihm die Quelle von Schmerz und Klage und Protest und Empörung. Am Ende seiner Lebensbahn ward ihm, dem meist romantischen unter allen Romantikern, sein Traum zur alleinigen Wirklichkeit.

Der Einfluß seiner poetischen Sprache und seiner Verskunst auf die folgenden Generationen war ein immenser, trotzdem seine Werke, deren Mehrzahl er ungedruckt hinterlassen hat, nur allmählich der Leserwelt zugänglich wurden. Doch blieb ihm ungeteilte, einstimmige Anerkennung auch nach dem Tode versagt.

Aber ein ungeheurer Triumph war ihm dessenungeachtet gegönnt. Das freigewordene Vaterland ließ seine Gebeine in die Heimat bringen — und er teilt nun in Krakau die königliche Gruft des Mickiewicz.

Am 28. Juni 1927 ertönten in dem herrlichen Arkadenhof des alten königlichen Schlosses am Wawel die Worte des Marschalls Józef Piłsudski, der meist romantischen Persönlichkeit der heutigen Weltgeschichte:

„Im Namen der Polnischen Republik befehle ich die Überreste des Julius Słowacki in die Gruft der Könige zu tragen, denn er war ihresgleichen."



39. Im Arkadenhof des alten Königsschlosses am Wawel erteilt Marschall Piłsudski den Befehl, die Überreste des Słowacki in der kgl. Gruft beizusetzen.

(Phot. „Światowid", Krakau.)

VII. DIE ZEITGENOSSEN DER GROSSEN ROMANTIKER.

Polens größter Theaterdichter hat nie ein Theater zur Verfügung gehabt. Mehrere Jahre mußten nach dem Tode des Słowacki verfließen, ehe man es wagen durfte, seine Dramen aufzuführen. Aber trotzdem hat das Zeitalter der Romantik auch der polnischen Bühne, die sich nunmehr in Warschau, in Lemberg und in Krakau einer ständigen Pflege erfreute, wertvolle Gaben gespendet. Zwei Männer sorgten vor allem für die Begründung eines nationalen Repertoires — der eine, Graf Alexander Fredro, eröffnete der polnischen Komödie eine Goldader von köstlicher Komik und von humorumglänzter echter Poesie und wußte einigen von seinen Werken solch eine Lebensfülle und Lebensfrische zu verleihen, wie es nach Shakespeare und nach Molière keinem anderen Lustspieldichter gelang — der andere, Józef Korzeniowski, bot tüchtige Schriftstellerarbeit, die manchmal auch auf bleibenden Wert Anspruch erheben durfte.



40. Alexander Fredro.
Nach einer Miniatur.
(Nach A. Fredro, Pisma wszystkie, t. I, 1926.)

Alexander Fredro war der rechtmäßige Erbe von Krasicki's Dichterthron, ein typischer Vertreter jener romanischen Kunst, die durch Klarheit und Präzision glänzt, von gesundem Menschenverstande und von gesunder Lebensbejahung beherrscht. Über die Stücke des Théâtre du second ordre, die er keineswegs verschmähte, reicht er die Hand einerseits dem Molière, andererseits dem Goldoni. Je mehr die großen Romantiker die Seelenherrschaft an sich rissen, desto mehr mußte er sich, trotz des Beifalls, den ihm das große Publikum niemals sparte, als ein Fremdling auf den Höhen der Poesie fühlen — und so kam es im Momente, da seine Schaffenskraft am höchsten stand, zu einer schmerzvollen Verstummung des Patrioten, den die romantische Kritik als einen „unnationalen" Dichter brandmarkte.

Voll strotzender Lebenskraft, den Lebensfreuden keineswegs abhold — gehört Fredro dessenungeachtet zu den Humoristen, deren heiteres Schriftstellerantlitz einen Gegensatz bildet zum bitteren Ernst ihres innersten Wesens. War er doch, der schweigsame, in sich gekehrte Knabe, schon in den frühesten Jahren als „alter Herr" gescholten — und man erzählt so manches von der menschenfeindlichen Erbitterung des reifen Mannes und des Greises. Sein langes Leben (1793—1876) war reich an Glück und reich an Leid. Seit 1809 ist er Soldat, macht Napoleons russischen Feldzug mit und als er 1814 nach Paris kommt, da versetzen ihn die französischen Lustspiele und Vaudevilles in Entzücken. Jahrelang verzehrt er sich in seiner Liebe zu einer jungen verheirateten Frau, bis er endlich durch seine Energie alle Hindernisse besiegt und die Heißgeliebte 1828 heimführt. Als reicher Gutsbesitzer lebt er teils auf dem Lande, teils in Lemberg. Die Erstaufführung des „Herrn Geldhab" in Warschau (1821) begründet seinen Ruhm. 1820 oder 1821 entsteht die Komödie „Mann und Frau"; es folgt eine Reihe von mannigfaltigen Werken, darunter „Die Menschenfeinde und der Dichter", das einzige Lustspiel, in dem er als Vertreter einer romantischen Lebensauffassung erscheint, dann ein tolles Durcheinander der urkomischer Einfälle in „Den Damen und den Husaren", dann die anmutsvollen „Mädchenschwüre" (Śluby panieńskie). Nach der Katastrophe von 1831 bietet er in einer scheinbaren Posse, im „Herrn Jowialski", ein Bild des geistigen Verfalls, den er in seiner Umgebung konstatierte, und geißelt mit Seitenhieben die hohe Regierung. 1832/33 entsteht die „Rache" (Zemsta — Erstaufführung 1834, in demselben Jahre, in welchem der „Pan Tadeusz" erscheint), bald darauf „Die Lebensrente" (Dożywocie). Nach neunzehnjährigem Stillschweigen greift er wieder zur Feder und nähert sich jetzt dem modernen französischen Lustspiel. Daß seine dichterische Kraft nicht gebrochen war, beweist „Der große Mann in kleinen Dingen", von einem hohen Siebziger geschrieben, dessen gichtische Finger die Feder nicht mehr zu führen vermochten und nur mit einem Bleistift unleserliche Worte kritzelten.

Er hinterließ auch hochinteressante Memoiren, in der sprunghaften Manier von Sterne's „Tristram Shandy" komponiert.

Seine Lustspiele, die eine weite Stufenleiter von einer herrlichen historischen Komödie bis zur Boulevardposse und zum anspruchslosen Operettentext umfassen, gehen von der Typenkomödie aus, erheben sich aber zu einer immer freieren, immer beweglicheren Gestaltung und wissen ihre Typen durch eine Fülle von feinbeobachteten Einzelheiten und durch psychologische Vertiefung zu individualisieren. Sie stehen

schon auf der Grenze zwischen pseudoklassischem und realistischem Lustspiel — gehören aber zugleich zu jener speziellen und nur dem wahrhaft erwählten Dichter zugänglichen Gattung, die man das poetische Lustspiel nennen darf. Aber die poetische Lebensauffassung des Romantikers, seine in Phantasie und Gefühlssteigerung fußende Einstellung, seine Weltabkehr und Weltergänzung sind diesen Werken im großen und ganzen fremd. Und doch hat Fredro vieles von der Romantik gelernt, und vielleicht gerade das Beste. Seine beiden bedeutendsten Lustspiele sind imgrunde antiromantisch — sie können aber auch den Romantiker entzücken. Die „Mädchenschwüre", in denen die Analyse des keimenden und aufblühenden Liebesgefühls an Marivaux's Theater erinnert, bekämpfen die romantische und sentimentale, melancholische, weinerliche Erotik, stellen dem Gustav des Mickiewicz einen neuen Gustav entgegen, leichtsinnig und leichtlebig und in seiner überschäumenden Jugendlichkeit unendlich sympathisch — in seiner Liebe lebensfreudig und unternehmungslustig und siegesgewiß. Aber stammt der poetische Zauber dieser Liebe nicht aus der Atmosphäre der Romantik? Die „Rache" parodiert in ihrer interessanten, originell gedachten Handlung einen Roman in Walters Scott's Manier — und dabei erfüllt sie eines der wichtigsten Ideale der Romantik: sie läßt die nationale Vergangenheit aufleben. Mit geradezu genialer Gestaltungskraft stellt sie die zwei Grundtypen des adeligen Polens vor unsere Augen, den temperamentvollen, streitlustigen, eigensinnigen und ritterlichen Landedelmann und den ränkevollen, kaltblütigen Juristen. Es sind Gestalten, die denen des „Pan Tadeusz" ebenbürtig zur Seite stehen.



41. Leopolski: Alexander Fredro.
Museum Lubomirski, Lemberg. (Phot. Skórski.)

Durch die ausgezeichnete Komposition verdient die Komödie „Mann und Frau", welche die „moral insanity" der höheren Sphären mit mitleidsloser lächelnder Ruhe bloßstellt, einen Ehrenplatz. Nicht minder tief dringt in die innere Fäulnis der damaligen Gesellschaft das mit grellen Farben komponierte Lustspiel „Die Lebensrente", das hart ans Tragische streift.

Diese vier Meisterwerke sichern dem großen Dichter des ehemaligen Galiziens seine Unsterblichkeit.

Nachdem Fredro um die Mitte der dreißiger Jahre verstummt, wächst um so mehr die Bedeutung jenes Schriftstellers, der rastlos bemüht war, das Hauptbestreben der Warschauer Pseudoklassiker auf dem Weg der neuen Kunstrichtungen zu realisieren. Dazu soll ihm sowohl eine technische Fertigkeit und eine scharfe Beobachtungsgabe verhelfen, als auch eine ausgiebige Belesenheit. Denn Józef Korzeniowski (1797—1863) schöpft aus der polnischen, deutschen, französischen, englischen, italienischen und russischen Literatur und, abweichend von der polnischen Tradition, versetzt er die Handlung gerne in fremde Länder. (Der als Joseph Conrad weltberühmt gewordene Joseph Korzeniowski ist nur sein Namensvetter, kein Verwandter. Nebenbei sei bemerkt, daß auch Conrads Vater, Apollo Korzeniowski, ein polnischer Schriftsteller und Dichter war.)

Den Höhepunkt seines dramatischen Schaffens bilden „Die Bergbewohner der Karpathen" (Karpaccy Górale, 1843: ein bäuerlicher Karl Moor, infolge von Intriguen in den österreichischen Militärdienst

geschleppt, wird Deserteur, Mörder und Räuberhauptmann). Die große Bedeutung des Werkes beruht darauf, daß eine wahrhafte Tragik in der Wirklichkeit des damaligen Bauernlebens entdeckt wird, indem die Mißbräuche der Rekrutenaushebung den Ausgangspunkt des Dramas bilden. Nicht in der Räuberromantik, ja nicht einmal in der Gebirgsromantik liegt der innere Wert des Schauspiels — es ist ein Drama des Freiheitsdranges, der dem besonnenen Korzeniowski ebenso stark seine patriotische Brust erfüllt, wie den romantisch zügellosen Freiheitssängern. Aber sonst schädigte oftmals jene kühle Besonnenheit den Lebenspuls seiner Dramen — etwas Prosaisches steckte in ihrer korrekten Sprache und ihre Ethik klang oft wie Schullehrermoral. Dies gilt auch von den Komödien, die in der Geschichte der polnischen Bühne durch die Charakterzeichnung, durch die Abkehr vom rein Typischen, ein wesentliches Entwicklungsmoment bezeichnen.

Seit 1846 wendet sich Korzeniowski hauptsächlich dem Roman zu. Denn der Roman wird die Lieblingsform der im Heimatland wirkenden Autoren, die den Höhenflug der großen Romantiker oft aufrichtig bewundern, aber selber vor allem eine lehrreiche und unterhaltende Lektüre dem Durchschnittsleser darbringen und die polnische Kultur auf dem weiten Gebiete des ehemaligen Reiches aufrecht zu erhalten suchen. Etwas Schwungloses, Alltägliches haftet an dem Gesamtbild jenes Schrifttums, dem übrigens die Flügel in der dumpfen politischen Atmosphäre erschlaffen konnten.

Die topographische Verteilung der wichtigsten Zentren ändert sich nach 1831. Wilno und Krzemieniec, ihrer Hochschulen beraubt, verlieren die bisherige Bedeutung. Dafür wird Lemberg der Sitz der sog. rotrussischen Dichtergruppe (Bielowski, die Brüder Borkowski u. a.) und Krakau, bis 1846 eine winzige Republik, tritt besonders auf wissenschaftlichem Gebiet in den Vordergrund (Altertumskunde, Historiographie, Literaturgeschichte [Wiszniewski], Philosophie und Ästhetik [Józef Kremer]). Am Ende der dreißiger Jahre wird Posen zum Hauptzentrum des intellektuellen Lebens. (Das preußische Großpolen verdankte viel Anregung der deutschen Philosophie, der Cieszkowski, Trentowski und der demokratisch gesinnte Libelt huldigen.) In Warschau trotzt um 1840 eine neue Dichtergeneration, die „Warschauer Bohême", dem Philistertum und predigt demokratische Ideale, die auch die sog. „Enthusiastinnen" als ihr Glaubensbekenntnis anerkennen. Dagegen wird die „Petersburger Wochenschrift" das Organ der Reaktionären, der sog. „Pentarchie"; Henryk Rzewuski, der ein polnischer Joseph de Maistre sein wollte, und Michał Grabowski (neben Alex. Tyszyński der bedeutendste Vertreter der damaligen literarischen Kritik) sind hier die eigentlichen Großmächte.

In dieser Literatur werden die Tendenzen der ersten romantischen Periode (vor 1831) oft aufs äußerste getrieben. Der Byronismus hatte nie vorher so grelle Farben, wie beim leidenschaftlichen Ryszard Berwiński oder im „Weltschmerz" eines Roman Zmorski. Der Orientalismus gipfelt in der Steppenluft des „Kirgisen" von Gustaw Zieliński, der freilich einerseits dem Marlinskij, andererseits dem Lermontov viel näher steht, als den polnischen Dichtern des Orients. Der Regionalismus klingt in herzerfrischender Melodie beim Sänger der „Krakauer Weisen" (Krakowiaki) Edmund Wasilewski, der auch zuerst den poetischen Zauber von Wawel mächtig empfindet, und läßt die Saiten der „masovischen" Laute von Teofil Lenartowicz in wundervoller Reinheit des Gefühlstons erklingen, als er die Arbeit des Landmanns und die Herzensfrische des Bauernmädchens preist, als er das Ideal des mit seiner Sense um Polens Freiheit kämpfenden bäuerlichen Soldaten verkörpert, als er ein halbes Jahrhundert vor Gerhart Hauptmann gleichsam „Hanneles Himmelfahrt" in den verzückten Träumen einer naiven Bäuerin zeigt. Überhaupt beginnt der Sinn für das Volkstümliche erst jetzt in Volksliedersammlungen und im originellen Schaffen reichere Früchte zu tragen.

Doch ist auch das Ideal eines Dichterpropheten dieser Poesie nicht fremd. Als das von Metternichs Agenten herbeigeführte „galizische Blutbad" von 1846 einen Verzweiflungsschrei der Brust eines echten Lyrikers entreißt — da scheint es, dieser Dichterprophet sei wirklich in Galizien aufgetaucht. Eine Schmerzenshymne der ganzen Nation wird der „Choral" von Kornel Ujejski („Mit der Feuersbrünste Qualm . . ."), der in „Des Jeremias Klagen" (1847) die alttestamentliche, im Schlachtruf des „Marathon" die hellenische Stilisierung des polnischen Nationalgefühls übernimmt.

Das meist Charakteristische bleibt aber eine Renaissance des Sarmatismus, die der abendländischen Renaissance des gothischen Mittelalters entspricht. Erst hier kommt es zu einer Reaktion gegen die Aufklärung — und die sächsische Epoche erscheint als ein Eldorado. Die Willkür des von der Szlachta vergötterten Fürsten Karol Radziwiłł, sein üppiges, gedankenloses Magnatenleben inmitten einer Bande von sympathischen Raufbolden und Säufern — wird mit der Glorie eines Artushofs umgeben. Die psychische Geradlinigkeit, die felsenfeste Religiosität, die kraftstrotzende Gesundheit, der ritterliche Geist — das alles



macht diese Menschen beneidenswürdig — aber manchmal denkt man doch an Heines Witzwort von Fouqué's Helden, die eine Kraft von zwölf Riesen haben und den Verstand von einem Esel.

Das Werk, das drei Jahre nach der Veröffentlichung von Pasek's Memoiren die Tradition des XVIII. Jh. mit unvergleichlicher Wahrheitstreue in ein ebenso vollendetes, als scheinbar einfaches Kunstwerk einschloß und das für die Renaissance des Sarmatismus den eigentlichen Ausgangspunkt bildet, „Die Denkwürdigkeiten des Herrn Seweryn Soplica" (1839) sind keineswegs eine Apotheose der um den Fürsten Radziwiłł gruppierten Szlachta — ein feines, kaum merkliches ironisches Lächeln scheint über den Erzählungen zu schweben. Erst in dem groß angelegten Roman „Der November" stellt sich der Epiker des XVIII. Jh., Graf Henryk Rzewuski, entschieden auf die Seite der altpolnischen Eigenart, trotzdem er in dem erschöpfenden Kulturbild auch die Vertreter der polnischen Aufklärung mit staunenswürdiger Seelen- und Geschichtskenntnis charakterisiert.

Die patriotische Welt der Sarmaten verlangte auch eine primitive Erzählungstechnik — und so entsteht eine spezielle poetische Gattung, die „Gawęda", die Erzählung im Plauderton, den volkstümlichen russischen „Skazki" ähnlich. Diesen Ton (den gleichzeitig Stefan Witwicki als Publizist in der Emigrantenliteratur repräsentiert) trifft Ignacy Chodźko in seinen Memoiren eines Mönchsbruders; in Versform herrscht er in der Dichtung des Wincenty Pol (1807—1872). Pol hat sich zuerst als der bedeutendste Sänger des Novemberaufstandes durch sein musikalisches und energisches Soldatenlied und durch die lebensvollen Bilder aus dem Kriegsleben (die „Lieder des Janusz") Ruhm und Sympathie erworben. Im Jahre 1846 von den Bauern mißhandelt, wird er ein laudator temporis acti. Immer enger werden dann seine Horizonte, aber es gelingt ihm, im „Mohort" (1855) wirklich eine ritterliche Idealgestalt zu schaffen. Der Dichter, dessen einziges Ziel es war, sein Heimatland und dessen Vorzeit kennen und lieben zu lehren, war der Sohn eines Deutschen. Wie der Deutschfranzose Chamisso die deutsche Eigenart so wiederzugeben verstand, daß mit ihm kaum irgendein anderer darin wetteifern konnte — so ist der Halbdeutsche Pol der meist urpolnische Dichter jener Epoche.

Daß man sich in die altpolnische Vergangenheit liebevoll versenken kann, ohne dem demokratischen Ideal untreu zu werden, das beweist in seinen poetischen Erzählungen Władysław Syrokomla, eine der edelsten und meist sympathischen Gestalten der polnischen Literatur. In einem ähnlichen Plauderton erzählt Mieczysław Romanowski (1863 auf dem Schlachtfeld gefallen) die Geschichte des „Mädchens von Sandez" (Dziewczę z Sącza). Er wählt seine historischen Helden aus dem Kleinbürgertum des XVII. Jh., interessiert aber mehr durch Stoffwahl, als durch Stoffbehandlung. Überhaupt verdankt er eigentlich nicht den Versen seinen Ruhm, obwohl sich darunter ein paar lyrische Perlen finden und ein erwähnenswertes Drama aus Polens Sagenzeit. Er ist Polens Theodor Körner. Sein schönstes Gedicht ist sein Heldentod.

Bei Rzewuski war die epische Plauderei die reife Frucht einer stilisierenden hohen Kunst — bei seinen Nachfolgern führte sie immer mehr zur Kunst- und Stillosigkeit. Mit Recht wandte sich gegen diese neue Strömung ein Verehrer der dahingegangenen großen Dichter, der bedeutendste Kritiker und Publizist der Emigrantenliteratur, Juljan Klaczko, ein unerreichter Meister des Stils.

Die publizistische Prosa von Klaczko, die Kanzelberedsamkeit des Hieronim Kajsiewicz, die poetische Prosa in den Romanen der Żmichowska zeigten, daß auch die polnische Prosa einer künstlerischen Vollendung fähig ist. War doch der Fortschritt in der Stilbehandlung auf allen Gebieten bemerkbar. Während der größte Gelehrte des Zeitalters, der fern von seinem Vaterlande in den ärmlichsten Verhältnissen rastlos arbeitende Joachim Lelewel, ein Meister der Quellenkritik, die Schätze seines enormen Wissens in einem eigentümlichen, schweren Stil darbot — machte der Lemberger Historiker Karol Szajnocha aus den Geschichtswerken beinahe eine Belletristik und einwenig später wird der Kritiker Lucjan Siemieński Polens Sainte-Beuve zu werden trachten.

Die Prosa in all ihrem Reichtum zu entfalten — dazu schien keiner in dem Maße berufen, als Józef Ignacy Kraszewski (1812—1887).

Doch der vielseitigste Schriftsteller und Dichter Polens, der nicht nur alle Gattungen des Romans pflegte, sondern überhaupt alle möglichen literarischen Gattungen, arbeitete zu rasch, zu hastig, zu nachlässig. Sonst aber hätte er die Titanenarbeit seines Lebens nicht bewältigen können. Er war vielleicht der fruchtbarste Schriftsteller der Weltliteratur. Paar hundert dicke Bände würde eine Gesamtausgabe von Kraszewski in Anspruch nehmen. Höchstens Lopez de Vega könnte ihm zur Seite gestellt werden. In seinen zahlreichen Werken, vor allem aber in der Unmasse von Romanen spiegelt sich das ganze Kulturleben des damaligen Polens ab. Bald war er Demokrat und kämpfte in den wertvollen Dorfgeschichten für die



Sache des Volkes, bald schloß er sich den Reaktionären an und ging von der Anbetung des Sarmatismus zur Anbetung der urslavischen Idylle über im Sinn der Ideologie von russischen Slavophilen. Doch nicht ein Opportunismus war die Quelle seiner Wandlungen, sondern seine Empfänglichkeit. Er schien verschiedenen Göttern zu dienen — in Wirklichkeit diente er immer nur der nationalen Idee. Seitdem er sich durch die interessante Gestaltung des typischen romantischen Konfliktes im Roman „Dichter und Welt" (1840) die Leserwelt erobert hat, wird er allmählich der gelesenste unter Polens Autoren und er ist es, der den polnischen Roman zur Alltagslektüre der weitesten Kreise gemacht. Man hat treffend bemerkt, der Name Kraszewski bezeichne nicht einen einzelnen Schriftsteller, sondern ein Institut für die Förderung der nationalen Bildung.

Die romantische Weltanschauung bildet die glutvolle Basis der Romane — oder vielmehr der Prosadichtungen von Narcyza Żmichowska (Pseudonym: Gabryella, 1819—1876). Das Haupt der Warschauer „Enthusiastinnen", ist sie eine wahre Dichterin des Enthusiasmus. Eine polnische George Sand (freilich nur in literarischer, nicht in erotischer Hinsicht), lebt sie in jener gesteigerten Gefühlsatmosphäre, die man in der „Lelia" so stark und oft so unheimlich empfindet, und kennt zwei Gottheiten: die große Kunst und die große Liebe.

Der Roman hat außer Rzewuski und Kraszewski noch eine Reihe von talentvollen Vertretern. Unendlich befruchtend wirkt Walter Scotts Beispiel, schon vor 1830 von Niemcewicz und namentlich von Bernatowicz nachgeahmt. Gleich nach 1831 will Dominik Magnuszewski unter dem Einfluß von Victor Hugos Ästhetik dem historischen Drama und dem historischen Roman neue Wege bahnen. In der Emigrantenliteratur wird Michał Czajkowski durch die interessante Handlung und das kriegerische Getümmel seiner historischen Romane ein Liebling des großen Publikums.

Historische Romane für die Jugend schreibt Klementyna Hoffmannowa, geb. Tańska, die Begründerin der polnischen Jugendliteratur, vor 1831 in Warschau tätig, dann inmitten der Emigration. Als Rzewuski's eigentlicher Nachfolger kann Zygmunt Kaczkowski anerkannt werden. Den psychologischen Roman pflegt L. Sztyrmer, den Sittenroman J. Dzierzkowski.

Im sozialen Roman gebührt dem Józef Korzeniowski der Vorrang. Er hat von Balzac gelernt, in die Struktur der damaligen Gesellschaft als forschender Beobachter einzudringen — und die „Kollokation" (1847) ist mit ihren glänzenden satirischen Sittenbildern der beste Beweis seines Wissens und Könnens. Er hat es richtig erkannt, daß die ökonomische und soziale Umwälzung ein neues Polen ins Leben rufen muß und er wies in seinen „Verwandten" (1857) auf neue Wege hin, verlangte Arbeit und geistige Disziplin und wagte es, im Rahmen der bestehenden politischen Formen neue Entwicklungsmöglichkeiten zu suchen. Im Namen einer realistischen Weltanschauung warf er den romantischen Idealen den Fehdehandschuh hin.

Dafür traf ihn — den „Abtrünnigen" — von seiten der romantischen Kritik, von seiten des Juljan Klaczko, ein Verdammungsurteil.

* * *

Die Notwendigkeit von neuen Wegen erfaßte niemand so tief und mit solch einem religiösen Lebensernst, als Polens letzter großer Romantiker, Cyprjan Kamil Norwid. Er suchte aber, ein Epigone und ein Verkünder in einer Person, die Synthese der ganzen Romantik und die Synthese der antiken und christlichen Tradition zum Ausgangspunkt und zur Basis zu machen und dann die Antwort auf die einzig wesentliche Frage, die Erkenntnis des Verhältnisses von Ich und Weltall, von Mensch und Gottheit, auf der von Novalis vorgezeichneten Bahn zu erkämpfen: „Nach innen geht der geheimnisvolle Weg."

Dichter, Maler, Zeichner, Bildhauer — ist er die meist tragische Gestalt der polnischen Literatur. 1821 geboren, geht er 1842 oder 1843 nach Italien, weilt dann in Paris, und sowohl durch die Liebe zur berühmten Marie Kalergis (Gräfin Nesselrode), als auch durch materielles Elend gebrochen, flüchtet er sich nach Amerika; „amerikamüde" kehrt er zurück und führt ein trauriges, trostloses Leben, bis er im Armenasyl 1883 verscheidet. Seit 1840 erscheinen seine Dichtungen; das Jahr 1863 bringt ihre Gesamtausgabe, für die sich niemand interessiert. Er schreibt dann ein Werk nach dem andern, unbekümmert, daß sie ungedruckt und ungelesen bleiben. Erst zu Beginn des XX. Jh. wird er vom Dichter und Kritiker Zenon Przesmycki (Miriam) neu entdeckt — und als Vollender der Romantik, als einer der größten Dichter über alle Maßen gefeiert.

Die Tragik lag nicht nur in seinem Lebensschicksal, sondern in der seltsamen Unvollständigkeit seines außerordentlichen Geistes. Ein großer Künstler, dessen Gestaltungskraft

durch ein Überwuchern des Intellektualismus zum Teil gelähmt war. Eine durch und durch schöpferische Natur, an der aber ein Fluch der Dekadenz zu lasten schien. Nur in kleinen Gedichten, wie „Pompei" oder „Chopins Klavier", wie die wunderbare, weltumfassende Prosadichtung „Eine Handvoll Sand", wie die seltsame novellenartige Kristallisation einer Weltanschauung in der Erzählung „Das Stigma" — ist er ein Meister im höchsten Sinne des Wortes. Seine Dramen — „Krakus", „Wanda", „Kleopatra" — sind abstrakte Seelenschematisierungen und eine mythenbildende Phantasie wird in ihnen durch das rein Gedankenhafte gefesselt. Das genial gezeichnete Bild des antiken Rom in der poetischen Parabel „Quidam" läßt den Leser kalt. Um so ergreifender ist sein Ringen nach einem neuen Kunstideal in dem platonischen Dialog „Promethidion".

Er bietet eine schweigsame, in sich gekehrte, esoterische, andeutende, ideenschwere Poesie. Er sucht immer das Seltsame, das Absonderliche — und eben in dem Seltsamen erkennt er den Ausdruck des Weltgesetzes. Die Welt ist ihm — der tiefsinnigen Aussage von Saint-Martin gemäß — eine Zeichensprache. Er sucht in das Wesentliche, in das Geheimnisvolle einzudringen — ein Priester der Kunst und der inneren Erleuchtung — und zugleich ein moderner Apostel der Arbeit. Die Kunst ist ihm alleinige Wirklichkeit; aber diese Kunst soll die ganze Welt der Arbeit beherrschen und das Alltägliche realistisch durchdringen und umgestalten. Ihre Lebenssäfte soll sie in der Seele des Volkes suchen — und der „stille Mann" aus dem Volke erscheint dem weltfremden, aristokratischen Romantiker als Träger der Ewigkeitswerte.

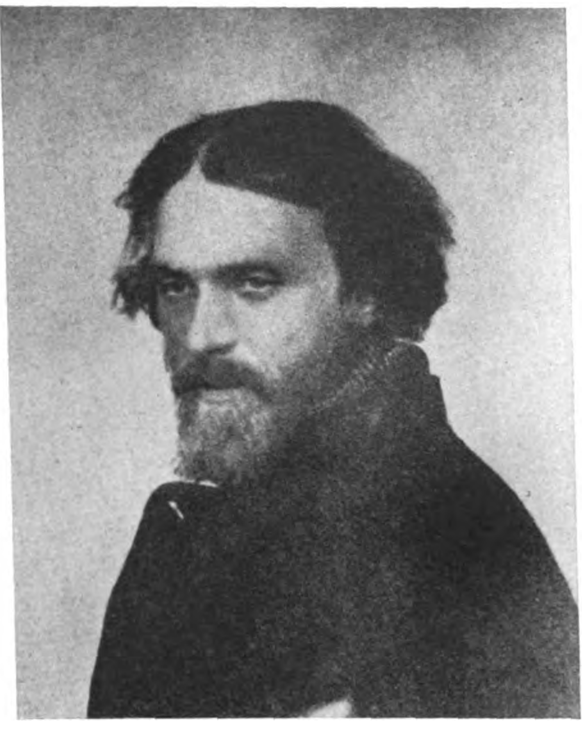
VIII. DIE LITERATUR NACH 1863. — DIE GROSSEN ROMANSCHRIFTSTELLER.

Rossetti war der Ansicht, die englische Dichtung habe schon ihr Höchstes geleistet; nur die Malerei könne noch etwas ebenbürtig Neues schaffen. Unwillkürlich denkt man an diese Meinung, wenn man das Gesamtbild des polnischen Schaffens in den sechziger und siebziger Jahren ins Auge faßt. Der Maler Matejko und der Zeichner Grottger sind die einzigen wirklichen Erben des Mickiewicz, des Słowacki, des Krasiński; sie schaffen Form und Symbol für den tiefsten Gehalt des nationalen Lebens. Matejko, als Träger des mächtigen Nationalbewußtseins dem Mickiewicz vergleichbar, ist der große Epiker und Historiograph der prächtigen, glanzvollen, aber tragisch zusammengebrochenen Vergangenheit — Grottger der tiefsinnige Lyriker und Tragiker der Gegenwart; dem Krasiński und dem Słowacki verwandt, schreitet er auf Dantes Höllenweg durch die Leidenssphären seiner Nation, und als er ihr Heldentum und ihr Martyrium in seinen Zyklen verewigt hat, fühlt er sich, nach dem tragischen Ausgang des letzten Aufstandes von 1863—1864, von der Menschheit ganzem Jammer angegriffen und zeichnet ein Verdammungsurteil über Kains brudermörderisches Geschlecht in den zwölf Bildern seines „Kriegs".

Matejko war mit Krakaus historischer Größe unzertrennlich verwachsen — Grottger mit Lembergs patriotischer Atmosphäre und mit Warschaus blutender Trauer. Denn die geistige Geschichte Polens in diesem Zeitalter ist in der Geschichte von Krakau, Lemberg und Warschau enthalten.

Doch fremd bleibt den beiden Künstlern jener Zug, der den neuen Richtungen ihr charakteristisches Gepräge gibt: die antiromantische Reaktion einer neuen Aufklärungsperiode. In Krakau wurde im Namen der politischen Vernunft und der historischen Erkenntnis eine Umwertung der romantischen Werte unternommen — in Warschau im Namen des sozialen Fort-





42. Cyprjan Kamil Norwid.
(Lamus, 1909.)

schritts und der naturwissenschaftlichen Weltanschauung. Aber hier und dort wurde an Stelle der schwungvollen Träume praktische Alltagsarbeit gepredigt. Und im Sinne des in ganz Europa zur Herrschaft gelangenden Industrialismus soll auch die Poesie nur in dem Maße eine Existenzberechtigung haben, als sie sich in den Dienst der produktiven Arbeit stellt.

Der wahrhaft große, tragische Kampf zwischen realistischer und romantischer Weltanschauung geht dieser Reaktion voraus.

Ein genialer, aber seiner eigenen Nation psychisch entfremdeter Politiker, Markgraf Alexander Wielopolski, will zu Beginn der sechziger Jahre das Kongreßpolen der zwanziger Jahre erneuern, will eine Aussöhnung zwischen den Polen und der russischen Regierung zustandebringen und auf dem Wege der politischen Autonomie das Land einer kulturellen und materiellen Entwicklung entgegenführen. Seine politischen Pläne, sofort von staunenswerten Erfolgen begleitet, wurden zuerst durch religiös-patriotische Manifestationen gekreuzt, dann durch den Aufstand von 1863—den Verzweiflungskampf der von mystischem Messianismus und von demokratischem Freiheitsideal entflammten romantischen Jugend. Nun folgte ein immerfort schrecklicheres und drückenderes Polizei- und Russifikationssystem. In Litauen, in Wolhynien, in der Ukraine wurde gegen die polnische Kultur ein direkter Vernichtungskampf geführt: „Hier darf nicht polnisch gesprochen werden" — liest man in den Amtsgebäuden von Wilno unter jenes Muravieffs Herrschaft, der den Ehrentitel „Henker" (Wieszatiel) verdient ... Nur die auf neue Bahnen gelangende österreichisch-ungarische Monarchie bietet den galizischen Polen, die vorher in der mißlichsten Lage gewesen waren, die Möglichkeit eines verhältnismäßig freien nationalen Lebens.

Hier wird auch gleichsam der politische Realismus des Wielopolski (den später im Verhältnis zu Rußland Erazm Piltz, ein Publizist ersten Ranges, und der talentvolle Kritiker und Literarhistoriker Włodzimierz Spasowicz erneuern werden) wieder aufgenommen. Auf dem Standpunkt der Legitimität steht in Krakau die zum Monarchismus, Konservatismus und Klerikalismus hinneigende Partei, deren Ideologie von zwei bedeutenden Historikern formuliert wird, von W. Kalinka und J. Szujski, und nachher wieder von einem bedeutenden Historiographen, von M. Bobrzyński, mit äußerster Konsequenz entwickelt. An Stelle des Messianismus wird Kritizismus und Selbstkasteiung, wird eine Erkenntnis von eigenen Fehlern und Schwächen gepredigt; in der Fremdherrschaft sieht man eine harte Schule, in der Polen sein anarchisches Wesen abstreifen soll. Stańczyk, der weise Narr des „goldenen Zeitalters", in dessen Gestalt Matejko ein schmerzlich kritisches Nachsinnen über das Schicksal des Vaterlandes verkörpert hat, wird zum Patron der neuen Politik, deren Programm in den pamphletartigen Artikeln von „Des Stańczyk Aktenmappe" (Teka Stańczyka, 1868—1869) enthalten ist. Die Verfasser sind die Führer der neuen Partei: Józef Szujski, Dramendichter und Geschichtsforscher, der Organisator der Krakauer Akademie der Wissenschaften, eine der hervorragendsten Persönlichkeiten des Jahrhunderts, Stanisław Koźmian, Staatsmann und Theaterdirektor, Stanisław Tarnowski, eine vom Hauch der großen Traditionen umwehte Patriziergestalt, ein ausgezeichneter Redner und Stilist, ein talentvoller Literarhistoriker. Während in Krakau der Adel die Führerrolle zu behaupten weiß, herrscht in Warschau und in Lemberg ein Liberalismus der Bourgeoisie, der an die Denkweise des viktorianischen England erinnert. Den Warschauer Aposteln des Fort-



43. Jan Matejko: Stańczyk.
(Phot. Huber.)

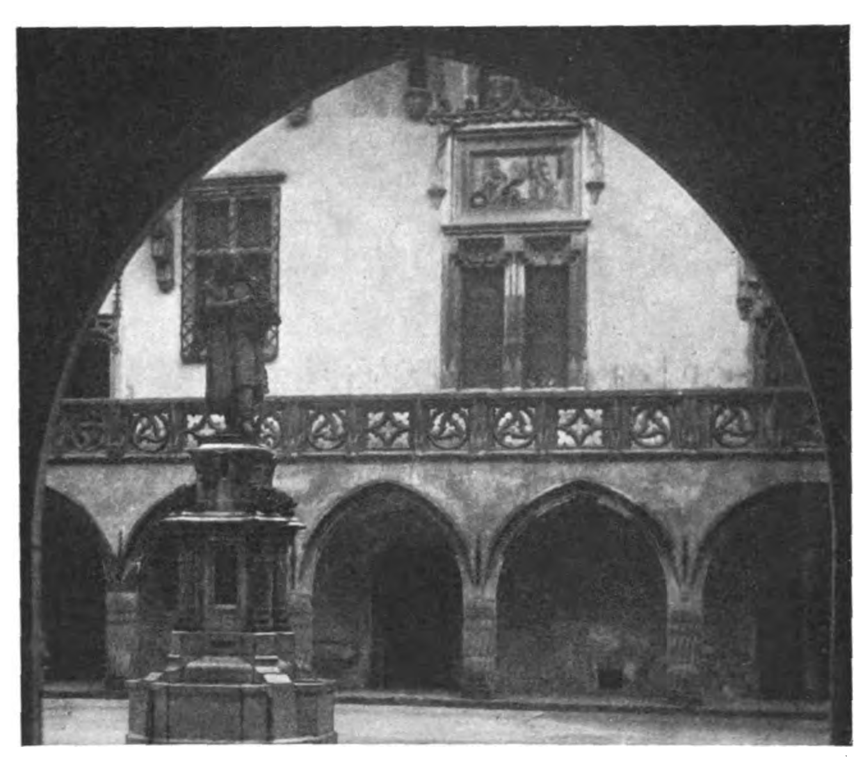
schritts ist das Gebiet der politischen Tätigkeit verschlossen — sie wenden sich also ausschließlich der Kultur- und Aufklärungsarbeit zu. Diese „Positivisten" haben mit Comte's positiver Philosophie verhältnismäßig wenig zu tun; dafür kennen sie den Buckle auswendig, glauben an Darwin, an Taines Determinismus, an Spencer und auch an Büchners „Kraft und Stoff". Aber in jener Zeit, da die Aufhebung der Leibeigenschaft die Mehrzahl des Adels ökonomisch ruiniert hat und „neue Leute" (darunter viele assimilierte Juden), durch Handel und Industrie reich geworden, in den Vordergrund treten, legt man Nachdruck auf aktuelle Lebensfragen, nicht auf Weltanschauungsprobleme — trotzdem der Führer des Positivismus, Alexander Świętochowski, ein unermüdlicher Kämpfer des neuen Rationalismus ist, ein Apostel des Humanitarismus und der wissenschaftlichen Weltauffassung. Bedeutend als Novellist und als Dramendichter — ist er groß als Publizist, bei dem sich das klare, präzise, scharfgeschliffene, in der Verstandesretorte abgekühlte Wort dem reichhaltigen Gedankenspiel knapp anschmiegt.

Bei all dem darf man nicht vergessen, daß die großen Romantiker noch immer im Mittelpunkt des literarischen Interesses stehen. Schon 1866 veröffentlicht der Großpole Antoni Małecki in Lemberg seine ausgezeichnete Monographie über Słowacki. Tarnowski ist ein begeisterter Verehrer von Krasiński's Dichtung. Piotr Chmielowski, einer der bedeutendsten Positivisten, schreibt die erste Monographie über Mickiewicz (1886) — der Verfasser der zweiten und besten ist Józef Kallenbach, ein Schüler des Tarnowski.

Die Epigonen der Romantik sind noch recht zahlreich (die formgewandte Diotima (Deotyma — Pseudonym von Jadwiga Łuszczewska) — der leidenschaftliche Demokrat Leonard Sowiński — die durch ihre wehmütige Aufrichtigkeit rührende Marja Bartusówna). Aber sie erregen nur dann Aufsehen, wenn sich ihr romantischer Pessimismus in einer beißenden Satire kundgibt. Besonders im demokratischen Lemberg wird die Satire gepflegt (Wł. Zagórski, Rodoć, Stebelski). Hier entsteht auch Polens bester satirischer Roman, Jan Lam's „Vornehme Welt von Schafbocksheim" (Wielki świat Capowic) mit der Prachtfigur des k. u. k. Beamten Herrn Wenzel Pretzlitschek.

Nicht bloß in der Satire, sondern auch in der Poesie erklingt immer stärker — in inniger Verbindung mit einem Kultus von Arbeit, Wissen und Fortschritt — der Ton des sozialen Mitgefühls (wie bei den sympathischen Lemberger Dichtern Stanisław Grudziński und Władysław Szancer [Ordon]) oder des sozialen Protestes (wie bei Bolesław Czerwieński).

Für die Poesie blieben eigentlich drei Wege frei. Entweder mußte sie eine Helfershelferin der Publizistik werden — oder ihr Gold zur Scheidemünze einer „poésie fugitive" umbilden und in Heines und Mussets und Bérangers Ton und in Scheffels und Baumbachs burschikoser Manier, bald als Salonlyrik unterhaltend und neckend (Czesław Jankowski), bald aktuelle Fragen berührend (wie in den etwas späteren „Strophen" von Alkar [Alexander Kraushar]), sich ins alltägliche Leben einmischen — oder sie konnte sich in eine Kapelle der „L'Art pour l'art" Dichtung flüchten, wie dies der parnassische Großstadtlyriker Wiktor Gomulicki tat, der Entdecker von Warschaus eigenartiger Schönheit — eine edle, vornehme Künstlernatur — oder der ästhetische Eklektiker Felicjan Faleński — zum Teil auch Wacław Szymanowski,



44. Hofraum der Jagellonischen Bibliothek in Krakau mit einem im XIX. Jh. errichteten Kopernikus-Denkmal.
(Phot. Bułhak.)

so oft in ihm der Virtuose der Verskunst über den Publizisten siegt.

Nur einem einzigen war es vergönnt, ein Sohn seines Zeitalters zu bleiben und dabei der reinen Kunst zu dienen — dem großen Lyriker Adam Asnyk (El...y, * 1838, † 1897 in Krakau).

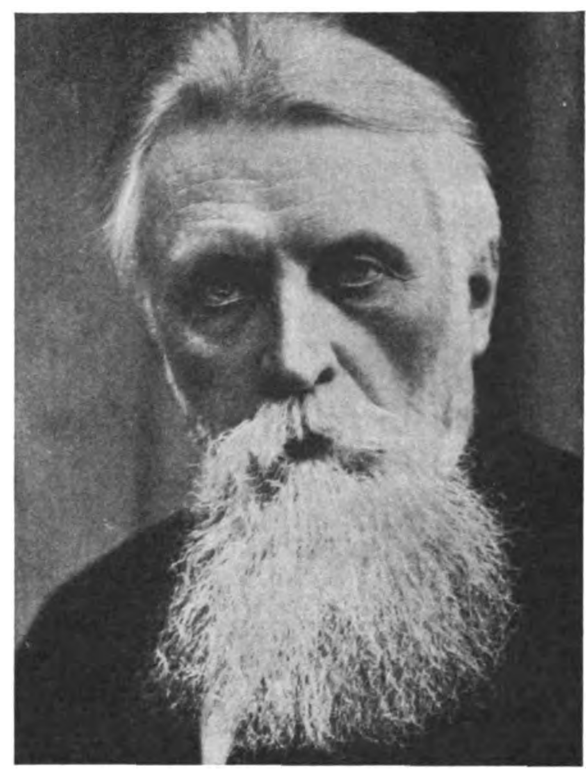
In seiner Jugend ein Romantiker, ein Mitglied der nationalen Regierung im J. 1863, ist er der erste, der den Kampf gegen die Romantik zum Grundthema einer phantastischen Dichtung macht. Allmählich verstummen die Töne von Protest und Skepsis — die Enttäuschung führt zu einer absichtlichen Verengung der Horizonte und in dieser Beschränkung zeigt sich der Meister. Die persönliche Reflexionslyrik und namentlich die Liebeslyrik entzückt durch einen bisher in Polen nicht dagewesenen Reichtum von Nüancen. Es ist durch und durch moderne Lyrik, wie die von Heine, dem Asnyk nicht bloß seine Ironie abgelauscht hat. Es ist die Wiedergabe der feinsten Gefühlsregungen eines Kulturmenschen; aber die Salonatmosphäre hat nur die Glut gedämpft — die Herzensfrische blieb unangetastet. Dann erweitert sich wiederum der Gesichtskreis durch das tiefe Nachsinnen über Mensch und Welt, durch das Zusammenleben mit der Größe des Tatragebirges und mit dem innersten Werte des wissenschaftlichen Wahrheitsdranges. Als wahrer Weise ersteigt Asnyk ruhig die Höhen des damaligen Intellektualismus und weiß in den formvollendeten Sonetten „Über den Tiefen" (Nad głębiami) die naturwissenschaftliche Weltanschauung mit Herzenswärme zu durchglühen, zu zeigen, daß auch die „entgötterte", gesetzmäßige Natur eine unendliche Poesie in sich birgt. Wenn seiner Liebeslyrik ein Ehrenplatz in der nächsten Nähe von Musset und von Heine gebührt, so verdient er als Dichter des Positivismus dem Tennyson, dem Dichter des Elegienringes „In memoriam A. H. H.", als dem poetischen Vertreter der viktorianischen Philosophie an die Seite gestellt zu werden.

Neben der takt- und maßvollen Poesie des reifen Asnyk klingt laut und ergreifend die publizistisch wirkungsvolle Tendenzdichtung der Marja Konopnicka (* 1842, † 1910 in Lemberg).

In den achtziger Jahren ist sie die Wortführerin der Bedrückten, die feurige Dichterin des sozialen himmelschreienden Unrechts. Sie will in ihren Gedichten und dann auch in ihren Novellen dem wahren Bauernvolk die Stimme leihen; und wahr bedeutet für sie schmerzvoll und hoffnungslos, grau und schwarz. Ihr Pessimismus ist ebenso einseitig und literarisch, wie der Optimismus der ehemaligen Idylle. Aber echt bleibt ihr Gefühl, echt bleibt ihre poetische Begeisterung, echt bleibt vor allem die zugleich aus dem Volkslied und aus der höchstentwickelten einheimischen und fremden Kunstdichtung geschöpfte wunderbare Melodie ihrer Lyrik, deren innerstes Wesen eine fortreißende musikalische Bewegung bildet. Dann lernt sie in Italien

das Malerische und das Plastische mit dem Musikalischen vereinen und wird von einer Schönheitsreligion ebenso entflammt, wie von dem Mitgefühl für soziales Elend. Wie kennzeichnend sind die zwei Titel ihrer Sammlungen: „In einer Kellerstube" (1888) — und „Linien und Töne" (1897). Im steten Wachsen ihrer Kunst kennt sie auch den kosmischen Sternenflug — doch immer kehrt sie, die heiße Patriotin und Fürsprecherin des Volkes, zur Bauernhütte zurück. Sie wagt es endlich, das Schicksal der nach Amerika auswandernden Emigranten zum Stoff eines Bauernepos zu wählen und schreibt in kunstvollen Oktaven die groß angelegte Erzählung „Herr Balzer in Brasilien".

Aber wenn sie mit Recht als Polens größte Dichterin gefeiert wird, so verdankt sie es jenen lyrischen Gedichten, deren Melodie im Ohr und im Herzen unvergeßlich nachklingt.



45. Alexander Świętochowski.
(Tygodnik Illustrowany 1927.)

Der Utilitarismus des Zeitalters mußte Bühne und Roman bevorzugen. In Krakau drängt Stanisław Koźmian dem Publikum das große Repertoire auf. In Warschau wird das Theater zum Mittelpunkt des allgemeinen Interesses, findet dann auch einen Kritiker ersten Ranges in Władysław Bogusławski (im letzten Viertel des XIX. Jh.), und die großen Schauspieler, wie die weltberühmte Modrzejewska (Modjeska), wie Królikowski, Żółkowski und Rapacki, erlauben es der polnischen Bühne, mit den größten Theatern von Europa siegreich zu wetteifern. Das Lemberger Theater verdankt dem Stanisław Dobrzański einen raschen Aufschwung und wird zur Schule einer neuen Schauspielkunst. Die dramatische Literatur sucht überall ihre Muster — bei Sardou und bei Augier, bei Shakespeare und Schiller, bei Calderon und Victor Hugo — und wie Matthew Arnolds in seiner „Merope", will auch Faleński mit kühler Künstlerhand die antike Form beleben; es erscheint ein historisches Drama nach dem anderen — aber nichts Bleibendes wird geschaffen. Besser ergeht es der Komödie (Józef Narzymski, Edward Lubowski, der ephemere Warschauer Bühnenkönig Kazimierz Zalewski, Michał Bałucki, der die lokale galizische Posse schafft); Józef Bliziński scheint sich sogar hie und da dem Fredro zu nähern. Das Beste bietet das bisher vernachlässigte Volksstück: „Kościuszko bei Racławice" von Władysław Ludwik Anczyc.

Um so reicher entfaltet sich die Romanliteratur. In Dresden arbeitet der nimmermüde Kraszewski, plant einen Riesenzyklus in der Art von Freytags „Ahnen" und erregt warmes Interesse durch die Rekonstruktion des patriarchalischen altslavischen Lebens in der „Alten Märe" (Stara Baśń). Neben ihm Teodor Tomasz Jeż, der unbeugsame Freiheitskämpfer, der die Schilderung südslavischer Kämpfe gegen das Osmanenreich mit seinem polnischem Freiheitsdrange durchglüht — Jan Zacharjasiewicz, der typische Belletrist der Bourgeoisie — Władysław Łoziński, der als Rzewuski's Nebenbuhler beginnt, um nach Jahren als Kulturhistoriker die Pracht seines Stils bewundern zu lassen. Und nun kommt die Blütezeit des polnischen Romans: 1870 erscheint der „Meir Ezofowicz" von Eliza Orzeszkowa, 1883 „Mit Feuer und Schwert" von Sienkiewicz, 1887 das erste Kapitel der „Puppe" von Bolesław Prus.

Eine Reihe von talentvollen Schriftstellern tritt gleichzeitig auf: Marjan Gawalewicz, ein ausgezeichneter Kenner des Warschauer Salonlebens, der dann in seinen „Mechesen" (1894) ein klassisches Bild des getauften Juden entwirft — Ignacy Sewer-Maciejowski, der sowohl das polnische Dorf, als neue, aktuelle Erscheinungen lebensvoll darzustellen weiß — Juljan Wieniawski (Jordan) mit seinem ausgesprochenen Talent eines Satirikers — Klemens Junosza, ein Spezialist der humoristisch-satirischen,

aber mitunter auch rührend gefühlvollen Judendarstellung — Marja Rodziewiczówna, die eine alte Eiche und einen ihr ähnlichen tüchtigen Landedelmann zu Symbolen der nationalen Kraft erhebt („Dewajtis") — Adam Krechowiecki, der eine Reihe von interessanten Kulturproblemen in seinen historischen Romanen darstellt. Der alternde Kaczkowski bietet ein gehaltreiches geschichtliches Bild in „König Olbrachts Rittern". Der fremden Geschichte wendet sich Teodor Jeske-Choiński zu. Adam Szymański veröffentlicht schmerzdurchzuckte Novellen aus dem Leben der nach Sibirien verbannten Polen und macht in seinem „Srul von Lubartow" einen alten Juden zur unvergleichlich schlichten und herzergreifenden Verkörperung eines halb unbewußten polnischen Patriotismus. Alfred Nossig, Lyriker, Dramendichter, Kritiker, Publizist entwirft in einer Art von Prosaepos das Bild der galizischen Zustände.

Eliza Orzeszkowa (* 1842, † 1910 in Grodno) ist die große, liebevolle Erzieherin ihrer Nation im Sinne des positivistischen Ideals, in dem aber immer sichtbarer der romantische Idealismus durchschimmert.

Von der Mittelmäßigkeit halbrealistischer Tendenzromane erhebt sie sich, die Feindin jeglichen sozialen Unrechts, die Fürsprecherin der Frauen- und Judenemanzipation, langsam und sicher, in steter zielbewußter Arbeit, nicht nur auf die Höhen einer herzergreifenden Novellistik, sondern auch auf die Höhen epischer Kunst. Im „Meir Ezofowicz" schafft sie ein Epos des fanatischen kleinstädtischen Judentums, über das die tragische und leuchtende Gestalt eines jungen Idealisten emporragt — im Roman „Am Njemen" ein Epos der ökonomisch ruinierten Großbesitzer und des tüchtigen, bauernähnlichen Kleinadels; die herrlich geschilderte Natur Litauens bildet, wie im „Pan Tadeusz", den Hintergrund — und der von einem Heiligenschein umglänzte Grabhügel der Aufständischen das lyrische Leitmotiv, aus Zensurrücksichten kaum angedeutet und poetisch um so wirksamer. Mit derselben Liebe, mit der sie den Kleinadel schilderte, näherte sie sich der Bauernseele — und wußte einen wahrheitsgetreu gezeichneten weißrussischen Bauern zum Träger des wahrhaften Evangeliums zu erheben.

Ein Erzieher seines Volkes war auch Bolesław Prus (Pseudonym des Alexander Głowacki — *1847, † 1912 in Warschau). Wenn irgend jemals ein Schriftsteller das Gewissen seiner Epoche verkörperte, so war es dieser bescheidene Mann, der jede Kleinigkeit liebevoll zu betrachten und zu empfinden schien und eine weltumfassende Kraft in seinem Innern barg, der sich die größten Aufgaben stellte — ohne je zu ahnen, wie groß er selber war. Ein großes Herz — und ein tiefsinniger, ideen- und kenntnisreicher Kopf. Es ist ein wesentlicher Zug der modernen Literatur, daß sie den Roman zu einer Erkenntnisform entwickelt hat: Balzac und Thackeray sind die großen Forscher der modernen Gesellschaft. Solch ein Forscher ist eben Bolesław Prus. Sein Gefühlsaltruismus erlaubt ihm, sich in die Eigenart von schlichten und komplizierten, von hervorragenden und alltäglichen Seelen einzufühlen — aber sein eigentliches Ziel ist zu verstehen und zu erklären. Jede Gestalt ist bei ihm ein lebensvolles Individuum — aber jede ist auch ein Beleg für sein wissenschaftliches Erfassen der sozialen Erscheinungen. Seine Beobachtungsgabe ist ebenso scharf und sicher, wie sein Gefühl zart und empfänglich ist. Und wie es bei den scharf beobachtenden Gefühlsmenschen oft geschieht — es entsteht dem Alltag gegenüber eine humoristische Einstellung, durch die Einwirkung von Dickens' Romanwelt verstärkt. Auch Prus hat, wie Dickens, eine Vorliebe für das Schrullenhafte; aber während sich bei dem großen englischen Humoristen eine phantastische Komik des reellen Lebens entwickelt, herrscht bei Prus immer der Wirklichkeitssinn. Daher gelingt ihm auch, was nur den allerwenigsten gelungen ist — wahrheitsgetreue Idealgestalten zu schaffen. Man vergleiche die Heldin der „Emanzipantinnen", Madzia, ein Genie des altruistischen Gefühls, mit der Agnes aus „David Copperfield" — und man wird den Dichter würdigen, der jene schönste Frauengestalt des polnischen Romans geschaffen hat.

Prus beginnt in den siebziger Jahren als Humorist und als einer der führenden Publizisten. Bald wendet er sich auch der Novelle zu, rührt und entzückt durch die Zeichnung von Kindergestalten und weiß manchmal eine Kleinigkeit zum Kristallisationspunkt von Menschenseele und Menschenschicksal zu machen („Die Weste", „Der Leierkasten"). Im „Vorposten" (Placówka — 1886), wo er den Kampf mit









Aus Artur Grottgers Zyklen.
Oben: Verteidigung eines Edelhauses im Jahre 1863.
Unten, links: Vedette im Jahre 1863. Rechts: Die Kirchen werden geschlossen.

Preußens „Drang nach Osten" führt und im Instinkt des ungebildeten Bauern das unbezwingbare Fundament der nationalen Ausharrungskraft findet — zeigt er bereits seine tiefe Kenntnis der Kollektivität. Doch den Höhepunkt seines Wissens und Könnens bietet ein sozialer Roman, den man mit Spielhagens Zeitromanen und mit Freytags „Soll und Haben" vergleichen könnte, der aber als Querschnitt durch die gesamte Struktur der damaligen Gesellschaft unübertroffen dasteht. „Eine Puppe" (Lalka, 1890 — seit 1887 in Feuilletons gedruckt). Eine Geschichte der Idealisten, die inmitten einer faulen, zerrütteten Gesellschaft zugrunde gehen müssen, scheinbar eine Abrechnung zwischen Romantik und realistischer Weltauffassung, wie Flauberts „Madame Bovary" —ist es vor allem ein klinisches Studium über Polens abnormales Leben, über die Hypertrophie der einen, die Atrophie der anderen Elemente. Die Edlen und Hervorragenden sind dem Tod geweiht. Lebensfähig bleiben nur diejenigen, die nicht wert sind zu leben. Mit der gegenwärtigen Generation ist nichts anzufangen — ein neues Geschlecht muß kommen und auf den Trümmern der alten Kultur eine neue Kultur schaffen.



46. Bolesław Prus.

Und doch ist dieser rücksichtslose Pessimismus nicht destruktiv — es ist jener schöpferische Pessimismus, der zum Kampf mit dem Bösen auffordert. Siegreich bleibt allen traurigen Tatsachen zum Trotz — der Glaube an den Fortschritt und der Glaube an die höchsten Werte einer geläuterten Menschlichkeit. Auf diesem Weg werden die Schranken des Pessimismus durchbrochen — aber auch die Schranken des Positivismus, der in den „Emanzipantinnen" (1899) einer mystischen Weltanschauung den Platz zu räumen scheint. Ist denn Auguste Comte nicht als Mystiker gestorben? . . . Wandte sich nicht einer der bedeutendsten polnischen Positivisten, Juljan Ochorowicz, dem Mediumismus und Spiritismus zu? . . . Und in dem ägyptischen Roman „Pharao" (1897), der dem deutschen archäologischen Roman wichtige Anregungen verdankt, aber wiederum ein Studium über die Struktur eines Staates und über die bestimmenden sozialen Kräfte bietet und in der Darstellung des Kampfes zwischen Herrscher und Priestertum wirklich die Geschichte eines Herrschers, die Geschichte einer großen Staatsreform zum Hauptmotiv der Handlung gestaltet — in dem „Pharao" wird eine Synthese von romantischer und positivistischer Weltanschauung erreicht: jedes individuelle Handeln ist durch die soziale Struktur der Kollektivität bedingt, den höchsten Wert bildet jedoch stets das große Individuum; nur wird sein Wert eben danach gemessen, was es für die Gesamtheit leistet. Im Kampfe gegen die zeitlich begrenzte Wirklichkeit erliegt gewöhnlich der Ausnahmsmensch — aber was er geleistet, das wird immer Früchte tragen. Eine große Idee siegt auch dann, wenn ihr Träger zugrunde geht.

Dies ist die Lösung des romantischen Grundproblems, von einem Realisten und Positivisten errungen, der Mazzinis herrliche Aussage hätte zum Motto wählen können: „Das Leben ist eine Mission und sein Hauptgesetz ist die Pflicht."

* * *

Ohne jenes Verständnis der Kollektivität, die der Positivismus mit sich brachte, und ohne die Errungenschaften der realistischen Romantechnik wären die Romane von Henryk Sienkiewicz nicht denkbar. Aber ihr Triumphzug bleibt ein Sieg der Romantik — ein Sich-Abwenden vom Alltäglichen, um die Dynamik des gewaltigen Geschehens geistig und körperlich mitzuerleben. Und der Triumph des Dichters, der zur Herzerquickung und Stärkung einer



47. Henryk Sienkiewicz, Bildnis v. K. Pochwalski.
(Phot. Huber.)

ganzen Nation seine Meisterwerke schrieb — war zugleich ein Sieg der reinen Kunst. Denn er ist vor allem Künstler — er, der Anbeter hellenischer Formschönheit; der psychische Grundton bleibt beim Verfasser und beim Leser seiner Romane die Freude am sinnlich faßbaren Gestalten — die dem primitiven Leser eigentümliche Freude an der reich bewegten Handlung — und die Freude an der Architektonik und am ausdrucksvollen, malerischen und wohllautenden Wort, wie sie auf den Höhen der ästhetischen Kultur zur Herrschaft gelangt.

In einer Zeit, die die Neugier des Volkes mit elenden Kolportageromanen nährte — legte er Zeugnis ab für die Wahrheit, daß man volkstümlich sein kann, ohne auch nur einen Schritt vom Wege der großen Kunst abzuweichen.

Als Volksschriftsteller konnte Alexander Dumas père sein Vorbild sein. Aber hoch erhebt sich seine vornehme Kunst über des Franzosen effekthaschende Romantechnik und nie dachte Dumas an eine nationale Mission, wie sie Sienkiewicz erfüllt hat. Er hat der Belletristik die Würde des nationalen Epos verliehen.

1846 geboren, war Sienkiewicz, ähnlich wie Prus, wie Świętochowski, ein Schüler der von Wielopolski erneuerten Warschauer Universität, die als sog. Hauptschule („Szkoła Główna", 1862—1869) einen bestimmenden Einfluß auf die neue Generation ausgeübt hat. Gleich Prus, dessen Anschauungen er in jener Epoche teilt, ist er zuerst Publizist und Novellist — gleich Prus, eignet er sich den humoristischen Stil von Dickens an. Ein schmerzlicher Pessimismus bestimmt aber den Charakter der meisten Novellen. Die Reise nach Amerika (1876 — in ausgezeichneten Reisebildern geschildert) wird ihm zum epochemachenden Erlebnis — in Amerikas Steppen und Urwäldern geht ihm der Sinn auf für das Kraftvolle, das Urwüchsige, atavistisch erwacht in ihm die Seele der ehemaligen Ritter und Abenteurer. Einige Jahre lang scheint er noch auf seinen früheren Bahnen zu wandeln, nur daß er allmählich zum Neokonservatismus hinneigt und daß seine Kunst ihn als einen unübertroffenen Meister der Novelle anerkennen läßt. 1883 beginnt im Feuilleton des Warschauer „Słowo" (Das Wort) ein „Roman aus Polens alten Zeiten" zu erscheinen: „Mit Feuer und Schwert" („Ogniem i mieczem"). Es folgt die „Sintflut" (1886) und „Herr Wołodyjowski" (1887—1888). Die drei Werke zusammen, die — zum Teil durch Ludwik Kubala's meisterhafte „Historische Skizzen" angeregt — das stürmisch bewegte, romantische und tragische XVII. Jh. wieder aufleben lassen, werden gewöhnlich als die Trilogie von Sienkiewicz bezeichnet. 1891 erscheint der von Paul Bourget beeinflußte psychologische Roman „Ohne Dogma", 1895 „Die Familie Połaniecki", 1896 „Quo vadis", der meistgelesene Roman der Weltliteratur, 1900 „Die Kreuzritter". Nach und nach folgt ein Abstieg des großen Talents, das aber noch 1911 der Jugend ein wunderschönes Buch schenkt: „In Wüst' und Urwald". 1906 erhält Sienkiewicz, von der ganzen Welt als Hauptrepräsentant seiner Nation anerkannt, den Nobelpreis. Nach dem Ausbruch des Weltkriegs sucht er — ähnlich wie der große Klaviervirtuose Paderewski — die Welt für das Schicksal Polens zu interessieren und dem schwergeprüften Lande internationale Hilfe zu bringen. Er stirbt aber schon im November 1916 in Vevey. 1924 werden seine Gebeine im Warschauer Dom bestattet. Das Leichenbegängnis war eine große Nationalfeier.

Inmitten einer Welt von Schwächlingen und Pessimisten stimmt Sienkiewicz ein Hohes Lied an zum Preise der tatenfreudigen Lebenskraft. Die Brust scheint freier zu atmen, wenn man sich von dem mächtigen Rhythmus seiner Epik fortreißen läßt. „Mit Feuer und Schwert" ist mehr denn ein Roman. Wie in keinem anderen Werke der Weltliteratur, wird hier die Dynamik eines die gesamte Nation erfassenden Schicksals zur treibenden Kraft des gewaltigen Berichtes. Man fühlt und sieht die historischen Mächte, die sich zum gegenseitigen Vernichtungskampf erheben. Man fühlt und sieht die unabwendbare Notwendigkeit ihres Zusammenstoßes. Selbst dem Sienkiewicz sollte eine derartige Umbildung der Geschichte zum Romangehalt nicht mehr gelingen. „Die Sintflut" ist ein herrlicher historischer Roman — aber eben nur ein Roman, wie die von Walter Scott oder von Dumas. Doch glänzt auch in den späteren Werken die Gabe, in sich geschlossene Welten einander gegenüberzustellen und aus ihrem Kontrast die Logik der weltgeschichtlichen Kataklysmen abzuleiten. Davon zeugt „Quo vadis", das seinen Weltruhm begründet hat, ohne die Höhe der Trilogie zu erreichen, und das in jener langen Reihe von Werken, die seit Chateaubriand den Kampf des Christentums mit dem antiken Rom darstellen, wohl das farbenprächtigste ist — davon zeugen „Die Kreuzritter", in denen der Konflikt zwischen Polen und Deutschtum eine monumentale künstlerische Gestaltung erhält.

Hier merkt man auch am deutlichsten, wie groß Sienkiewicz als Sprachkünstler ist. In der Trilogie bietet er mit einem nicht zu übertreffenden sprachlichen Feingefühl eine Archaisierung, die mehr den Satzrhythmus und die Satzmelodie als den Wortschatz beherrscht und nichts Befremdendes in den klaren, leicht und würdevoll dahinfließenden Stil hineinträgt. In den „Kreuzrittern" schafft er mit souveräner Meisterschaft auf Grund der spärlichen Überreste und des konservativen Dialekts der Tatrabewohner ein nirgends belegtes und dennoch in seiner kraftvollen Frische überzeugendes mittelalterliches Polnisch.

Er verschmäht es nicht, althergebrachte Motive des heroisch-galanten Romans zu verwerten — um so stärker zeigt er seine Originalität in der unerschöpflichen Mannigfaltigkeit der einzelnen Szenen. Als Schlachtenmaler hat er überhaupt nicht seinesgleichen. Ein unvergleichlicher Erzähler, ein Meister des Pathos und ein Meister des Humors, schafft er unvergeßliche Gestalten, von denen jede ihren Lebensstil und ihre individuelle Sprache hat. In der haarspalterischen Analyse des modernen Dekadenten Płoszowski („Ohne Dogma"), in der raffinierten Gestalt des Petronius („Quo vadis"), bewies er, daß er in der Zeichnung von seelischen Nüancen keinem der psychologischen Analytiker nachsteht — aber am liebsten stellt er Gestalten hin, die sich durch Wort und Gestus mit konkreter Plastik ausdrücken lassen. Denn er ist vor allem Maler; malerisch komponiert er seine Szenen, versteht die Massen ausgezeichnet zu gruppieren, wirkt durch Kontraste und weiß oft als echter Klassiker mit einfachen Mitteln die größten Effekte hervorzubringen. Sein Kompositionstalent ist staunenerregend — am höchsten steht es vielleicht im „Leuchtturmwächter", in jener kurzen, gedrängten Novelle, die eine psychisch und malerisch wundervolle Greisengestalt in einer Szene, welche sein ganzes Leben und die Geschichte seiner Nation synthetisch zusammenfaßt, zum Symbol von Polens innerstem Wesen emporwachsen läßt.

Seine Helden sind zu Lieblingen der ganzen Nation geworden. Und indem er seinen Landsleuten in der Periode einer völligen sozialen Umwälzung ihre ehemalige Macht und Größe so lebendig vor Augen stellte, warf er ähnlich wie Matejko eine Brücke zwischen dem alten und neuen Polen.

IX. DAS ENDE DES XIX. UND DER BEGINN DES XX. JAHRHUNDERTS. DIE GROSSEN DICHTER DER MODERNE.

Einem neuen Polen strebten alle diejenigen zu, die sich über die Mehrheit der Opportunisten als die wahrhaft Fühlenden und Denkenden erhoben. An ein Wiederaufleben der ehemaligen Formen dachte niemand. Was der Demokrat Asnyk prägnant zum Ausdruck brachte: „Die Formen, die sich überlebt, kein Wunder kann sie neu beleben" — das war das allgemeine Glaubensbekenntnis. Selbst die Vergangenheitsromantik des Sienkiewicz ist eher eine Sehnsucht nach neuer Lebenskraft, als ein Rückblick — um so entschiedener werden neue Bahnen von der jugendlichen Zukunftsromantik des polnischen Sozialismus, der Volkspartei und des Nationalismus eröffnet. Die Krakauer Konservativen wollten eine innere Umbildung, eine



systematische Erziehung von staatsformenden und staatserhaltenden sozialen Kräften mit der bisherigen Klassenhierarchie in Einklang bringen — die Lemberger Demokraten, die dem Liberalismus huldigenden Jünger des großen Franciszek Smolka, denken an eine gleichmäßige Demokratisierung der ganzen Nation — die anderen sehen das Heil in der Alleinherrschaft derjenigen Elemente, die, an dem ehemaligen historischen Leben unbeteiligt, eine neue Welt begründen können. Die Sozialisten, welche die Unabhängigkeitsidee leidenschaftlich auf ihren Schild erheben, wollen den Arbeiter als Polens Grundpfeiler anerkennen. Die Volksenthusiasten, mit Jan Popławski und Marjan Bohusz (J. K. Potocki) an der Spitze, um die Warschauer Zeitschrift „Głos" (Stimme) gruppiert, sehen im polnischen Bauer ihr Ideal und möchten seine Eigenart zum Grundton des nationalen Lebens machen, eine Idee, die dann Zygmunt Wasilewski im XX. Jh. in den Dienst des Nationalismus stellt. Darin spricht sich auch die Überzeugung aus, daß ein neuer Menschentypus die Basis des künftigen Polens werden soll. Einen solchen neuen Menschentypus verkörpert in Galizien ein Vertreter der herrlichsten Synthese von Positivismus und Romantik, in gleichem Maße vom englischen Realismus und vom Idealismus des Mickiewicz erfüllt — Stanisław Szczepanowski. Mickiewicz wird auch von Artur Górski im Namen der neuen Literatur als Führer gefeiert. Und der Philosoph Wincenty Lutosławski sucht den neuen Menschen nach dem Modell des polnischen Messianismus zu formen. Auf antiromantischer, nationalistischer, realistischer Weltanschauung, aber mit zweckbewußter Ausnützung des Instinktmäßigen, will Roman Dmowski zu Beginn des XX. Jh. seinen Nationalismus gründen. Und immer siegreicher erscheint Saint-Simons epochemachender Gedanke, im Mittelpunkt der modernen Weltanschauung müsse die Idee der Arbeit stehen. Dies ist auch der Mittelpunkt in der von George Sorel und James, vom russischen Sozialismus und von Bergson befruchteten, chaotischen und unfertigen, aber unendlich lebensvollen und anregenden sozialistischen Ideologie des Stanisław Brzozowski.

Für die Literatur war die Ideologie der Volksenthusiasten von besonderer Bedeutung — und zwar um so mehr, als eben jetzt der interessanteste Typus des polnischen Bauern eigentlich entdeckt wird — der Bauer aus dem Tatragebirge. Wohl kommen auch die anderen Vertreter des urpolnischen Dorfes zum Wort — der großpolnische Bauer in der Poesie des Kasprowicz, später der masovische in Reymonts Epos — doch der neue Quell der Volkstümlichkeit schöpft vor allem aus jener herrlichen Gebirgslandschaft, die für die weiten Kreise von dem Arzt Tytus Chałubiński und von dem Maler und Schriftsteller Stanisław Witkiewicz entdeckt wird. Das 1891 erschienene Buch von Witkiewicz „Na przełęczy" (Im Gebirgspaß) bleibt auch eine unerreichte malerische Wiedergabe der herrlichen Gegenden, denen kurz vorher Franciszek Nowicki im Stil der „Krimschen Sonette" huldigte. Alle großen Dichter werden von nun an aus dieser Quelle schöpfen, sei es aus der Eigenart des an die alten Ritter gemahnenden stolzen Bauernvolks, sei es aus dem Wortschatz seines Dialekts, das zum erstenmal in Polen eine wirkliche Dialektdichtung ins Leben ruft, sei es aus der Pracht und Größe der Gebirgsnatur. Wie belebend diese neue Volkstümlichkeit wirkte, das zeigte niemand so klar als der Erotiker der neunziger Jahre, Kazimierz Tetmajer (* 1863).

Er ist einer der echtesten Lyriker der Weltliteratur, er, bei dem alles Bild und Stimmung ist, der in einem einzigen neugeschaffenen Wort, in einer wiederkehrenden musikalischen Phrase, in einem die ganze Seele bezwingenden und berauschenden Rhythmus den Gefühlsgehalt eines Erlebnisses oder einer Landschaft restlos einschließt und dem Genuß des Lesers in unmittelbarer Frische darbietet. Immer ist es eine Lyrik des sinnlichen Genusses, auch wenn sie nicht ihr Hauptthema, die Erotik, lockend und bestrickend in Wortmusik auflöst. Denn wo der Genuß fehlt, da bleibt für diesen typischen Menschen des Fin-de-siècle



nur Skepsis, nur Melancholie, nur eine Sehnsucht nach dem betäubenden Nirvana. Und eben dieser raffinierte Dekadent wird kraftvoll und voller Lebensfreude, als er sich zum Maler und Epiker der primitiven Gebirgsmenschen und ihrer urwüchsigen Energie berufen fühlt („Im felsigen Podhale" [Na skalnem Podhalu] 1903).

Viel weniger konnte der Arbeiter für die Dichtung bedeuten, dem noch in Polen eine eigenartige Physiognomie beinahe fehlte. Doch findet sich ein Dichter, der ebenso stark und unmittelbar sein Schicksal als das des Bauernvolkes empfindet: Andrzej Niemojewski (1864—1921), eine staunend reiche, impulsive, streit- und arbeitslustige Soldaten-, Rebellen- und Feldherrnnatur.

Bevor er sich als Dichter mit Renans Christus („Legenden") und als Forscher-Dilettant mit der Bibel und mit dem Spiritismus und mit Mickiewicz befaßt, bevor er den Massen als Judenfeind bekannt wird und den Kenner als unerreichter Meister der publizistischen Prosa entzückt — singt er das energische und schmerzvolle Lied von Fabrik und Kohlenbergwerk und Bauernelend und erschüttert in einem Drama durch das Schicksal eines bäuerlichen Lear („Die Familie" 1891).

Die beiden Künstler, die zu Beginn der neunziger Jahre die Ausdrucksfähigkeit der polnischen Dichtung bereichern — Tetmajer und Witkiewicz — sind typische Impressionisten. Denn durch ein siegreiches Vorwärtsdringen des französischen Impressionismus und Naturalismus beginnt um die Mitte der achtziger Jahre die Erneuerung der polnischen Kunst und Literatur.

Bei dem ersten Vorkämpfer dieser Erneuerung, bei Stanisław Witkiewicz (1851—1915), dem Schöpfer des volkstümlichen „Styl zakopiański" (Stil von Zakopane) in Architektur und Kunstgewerbe, vereint sich das Streben nach neuer Kunst mit dem Streben nach einem neuen Polen. Sonst aber schienen die neuen Richtungen geradezu eine Entnationalisierung der Literatur mit sich zu bringen, so daß sie Stanisław Szczepanowski noch 1898 im Namen des bedrohten nationalen Interesses bekämpfte. Erst dicht an der Jahrhundertgrenze wird es klar, daß die beiden Strömungen zu demselben Ziel gelangen, daß eine neue nationale Dichtung mit scheinbar unvorbereiteter eruptiver Macht auftaucht.

Bevor dieses synthetische Resultat erfolgt, durchläuft die Erneuerung der Literatur drei Stadien, die alle drei als ein Import von außen her erscheinen. Das erste Stadium ist der Krieg, den Witkiewicz seit 1885 im Namen eines wahrheitsgetreuen und alle technischen Mittel beherrschenden impressionistischen Schaffens dem Akademismus und der Tendenzkunst erklärt. Ihm, dem Schüler der Münchener Akademie, geht es um die Malerei — und den neuen Malern, dem Chełmoński, dem Alexander Gierymski, verhilft er zum Siege. Aber seine Ideen sind auch für die Literatur epochemachend. Ihm zur Seite weist Antoni Sygietyński auf den Naturalismus hin; Sygietyński und Gabrjela Zapolska beginnen auch sofort durch ihren krassen Naturalismus reges Interesse und — Entrüstung zu wecken. Selbst in eine romantisch angehauchte Poesie dringt bereits der Naturalismus ein (die Dorfgeschichte „Hanka" von Józef St. Wierzbicki). Das zweite Stadium ist das Bekanntwerden des neoromantischen Spiritualismus und Symbolismus und der modernistischen Stimmungsdichtung. 1891 veröffentlicht Miriam (Zenon Przesmycki) sein Studium über Maeterlinck. Miriam, ein Verehrer der reinen Kunst, ein hochgebildeter ästhetischer Feinschmecker, die vornehmste Erscheinung in Polens moderner Literatur, hat schon 1887 in seiner Warschauer Zeitschrift „Życie" („Das Leben") die neue französische, englische, tschechische Poesie pietäts- und bewunderungsvoll seinen Landsleuten enthüllt — Baudelaire, Verlaine, Swinburne, Vrchlicky, Zeyer. Für diese neuen Dichter schwärmt auch Antoni Lange († 1929), Shelleys Verehrer, und sucht in den neuen Geistesströmungen des Abendlandes Formschönheit und Lösung der

Welträtsel. Und wie der Sozialismus ein internationales Klassenempfinden nährt, so vertreten diese Verkünder einer neuen Poesie die ästhetische Internationale und alle Künstler sind ihnen die Söhne einer und derselben ideellen Heimat und sprechen für sie eine und dieselbe Seelensprache. Dies ist auch der Standpunkt des Kritikers und Ästhetikers Cezary Jellenta, den das allgemeinmenschliche Ideal in der großen Dichtung am stärksten anzieht.

Der internationale Charakter wird zu Beginn des dritten Stadiums, in dem der Modernismus des „Jungen Polens“ den Sieg davonträgt, um so stärker. Als Führer erscheint ein Dichter, der dem damaligen ultramodernen Berliner Dichterkreise angehörte und dem Jung-Skandinavien persönlich nahe stand, und der sich durch seine deutschen Dichtungen als Vertreter einer orgiastisch mystischen Sinnlichkeit bereits einen Ruhm erworben hat — Stanisław Przybyszewski (1868—1927). In Krakau wird er 1898 Redakteur der kurz vorher von Ludwik Szczepański begründeten ausgezeichneten literarischen Zeitschrift, die den Namen von Miriams ehemaligem Organ übernahm — und wird ein Abgott von jugendlichen Verehrern, die seine musikalische, extatische, visionäre Prosalyrik als Revelation begrüßen, die in seinen Romanen und Dramen und in seiner Theorie der „nackten Seele“ ein Hinuntersteigen in die tiefsten Seelenabgründe und ein Sich-Versenken in die Urkräfte der Welt zu finden glauben. Über Krakau und über ganz Polen wurde nun gleichsam ein sinnberauschendes Gemisch von all dem ausgeschüttet, was sich von den Präraffaeliten bis Dehmel dem literarischen Utilitarismus gegenüberstellte — Baudelaire's und Swinburne's und Oscar Wilde's Sinnestaumel, Nietzsche's Übermenschentum, Strindbergs Misogynismus; es fehlte weder der Satanismus noch Schopenhauers und Hartmanns Pessimismus noch Dostojevskijs Seelenqual, noch die Schauer der Nachtseiten des Seelenlebens, noch die Verwandtschaft mit Rops und Munch und Vigeland — noch ein fernes Echo von Shelleys kosmischer Dichtung und von William Blakes gnostischen Phantasien. Aber alle jene Anklänge und all die perverse Erotomanie, die bourgeoisiefeindliche ästhetische Lebenswertung, der Amoralismus, die krankhafte Ichsteigerung und Ichbetonung der Neuropathen, der Pansexualismus, alles, was dem Przybyszewski seinen ungeheuren, aber sehr kurz dauernden Erfolg sicherte, was ihn zur Verkörperung der Dekadenz machte — alles dies war Nebensache. Er, der als Lyriker („Am Meer“ [Nad morzem] und als Dramatiker („Das goldene Vließ“, das mit dem Amoralismus entschieden bricht — und das wundervoll zarte und keusche Drama „Der Schnee“ mit dem Problem von Goethes „Wahlverwandtschaften“) einen Ehrenplatz für alle Zeiten verdient, hat in der polnischen Dichtung einen epochemachenden Umschwung bewirkt: er gab ihr den metaphysischen Zug wieder. Und dies ist die Ursache, weshalb zwei von ihm grundverschiedene Dichternaturen in Berührung mit ihm den Weg zur wahren Größe fanden und ihr Schaffen vom Sturmwind der unergründlichen Schicksalsmächte durchsausen ließen — Wyspiański und Kasprowicz.

In jenen paar Jahren, die die kurze Dauer des Krakauer „Życie“ umfaßt (1897—1900), ist Krakau Polens literarische Hauptstadt — und ähnlich wie in Matejkos Glanzperiode, Polens Kunststadt. Denn Hand in Hand geht hier jetzt der Aufschwung der neuen Malerei und der neuen Poesie. Man denkt unwillkürlich an jenes enge Band zwischen Dichter und Maler, das für den englischen Präraffaelitismus so kennzeichnend war. Einen Tempel für die gesamte Kunst wollen die Vertreter Jungpolens errichten. Im Namen dieser neuen Kunst bekämpft man das Philistertum. Mit Witz und Übermut und außerordentlicher satirischer Erfindungsgabe, mit einem unerhörten Aufwand von Schimpfwörtern und Wortspielen und Zynismus und Asafoetidageruch tut es Adolf Nowaczyński, ein moderner Pietro Aretino. Ohne den Beigeschmack persönlicher Angriffe wird es ruhiger und bissiger Jan Lemański tun, der in einer raffiniert barocken Weise die Fabel erneuert. Indessen atmet die Zeitschrift des „Jungen Polens“ immer mehr die dumpfe Luft einer neuropathischen Kaffeehausästhetik; sie verschließt sich gegen den großen Lebensstrom, um

sich nur der „Stimmung“ und einem sterilen Pessimismus hinzugeben. Die Dekadenz wird zur Mode, die „nackte Seele“ zum geflügelten Wort von allerlei Snobs, und wie Baudelaire, wie Oscar Wilde, wird Przybyszewski zu einem Muster für den modernen Cabotinismus. Diese Gefahr mußte einer Richtung drohen, die sich so bewußt ins Unbewußte zu versenken trachtete.

Denn vom ersten Moment an ist man sich der neuen Wege und der Mittel und Kunstgriffe bewußt. Daher schafft sich die Kunst des „Jungen Polens“ sofort ihre eigene Kritik (Ostap Ortwin, der tief in die Struktur der Dichtung eindringt, der begabte Essayist J. Lorentowicz, St. Lack). Kaum sind einige Jahre vorüber, so bietet Ignacy Matuszewski einen vollständigen Überblick über die neue Kunst, deren alle wesentlichen Elemente er bei Słowacki findet — und kurz nachher gibt schon der vielseitige Wilhelm Feldmann ein klares und übersichtliches, hie und da oberflächliches, aber publizistisch glänzendes Gesamtbild der neuesten Literatur, die dann auch Antoni Potocki in einem hochinteressanten Buch zusammenfaßt.

Es fehlte in dieser Neoromantik keineswegs an jugendlicher, vorwärts stürmender Energie. Mit überzeugender Lebenswahrheit brachte Jan August Kisielewski den Kampf jenes zügellosen Lebensdranges gegen das Philistertum auf die Bühne („W sieci“ [Im Netz] 1899). Es fehlte auch nicht an einer wahrhaft poetischen und doch dem weitesten Publikum zugänglichen Erneuerung romantischer Motive. Sie wird von Lucjan Rydel's sonniger Künstlernatur erreicht, der verschiedene Formen und Themen mit seinem leicht dahinfließenden, makellosen Vers umhüllt, bis er endlich im Hellenentum sein Ideal findet. Im polnischen Theater spielt er die Rolle eines Edmond Rostand. Sein Märchendrama „Der Zauberkreis“ („Zaczarowane Koło“ 1899), das der „Balladyna“ von Słowacki und der „Versunkenen Glocke“ von Hauptmann manche Anregung verdankt und die Gestalt eines reinen Toren in den Mittelpunkt des bunten Bildes stellt, war „un repos naif des pièces amères“, wie Rostands poetische Bühnenstücke.

Aber der poetische Grundton blieb um die Wende des Jahrhunderts die Stimmungsjagd der Dekadenz.

In jenem Zeitalter, da der nervöse, lebensmüde Hedonist, intellektuell in eine zersetzende Analyse verliebt, ästhetisch in die Kunst der Nüancen, in der Literatur zur Herrschaft gelangt — erwachsen inmitten des „Jungen Polens“ zwei Dichter zu einer gigantischen Größe — die beiden männlich tragisch und synthetisch, von einer geradezu brutalen Dynamik des Fühlens und Gestaltens, dem konventionell Schönen feindlich gegenüberstehend — die beiden von jenem Verantwortlichkeitsgefühl durchdrungen, das ehemals die großen Dichterpropheten kennzeichnete. Der eine hat das Schicksal seiner Nation in seine Brust geschlossen — Stanisław Wyspiański. Der andere — Jan Kasprowicz — fühlte das Schicksal der ganzen Menschheit auf seinen mächtigen Schultern lasten.

Wyspiański (1869 in Krakau als Sohn eines Bildhauers geboren — 1907 in Krakau gestorben) ist eine der reichsten Künstlernaturen. Die Visionen, die er in die Glasfenster der Krakauer Franziskanerkirche hineingezaubert hat, sind vielleicht noch gewaltiger als seine mächtig hingeworfenen poetischen Gebilde. Seine Ornamentik hat vielleicht noch mehr Originalität als seine bilderreiche Sprache. Er versucht sich als Bildhauer. Er hat ein tiefes Verständnis für die Architektur und für die Musik. Er interessiert sich für das Kunstgewerbe. Er komponiert, wie William Morris, die typographische Gestalt seiner Bücher. Vor allem aber ist er Theaterdichter, der alle dem Theater zu Gebote stehenden Mittel zu einem synthetischen Ganzen vereint, wie Richard Wagner.

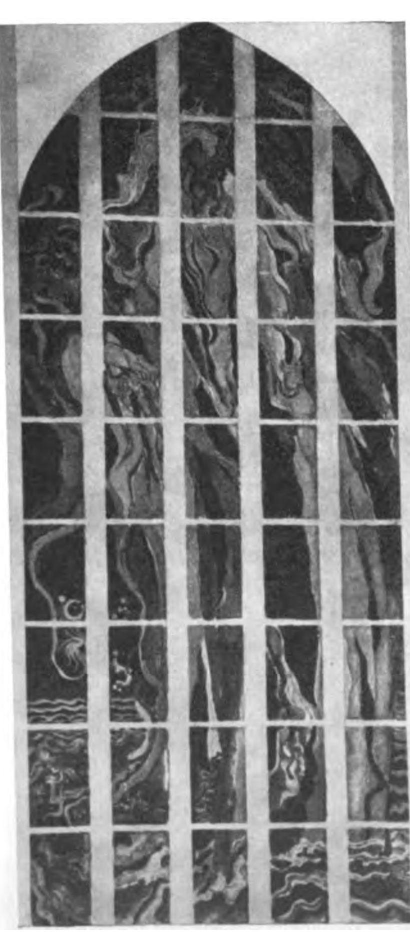
Und doch war dieser gewaltige Mensch keineswegs ein Gesunder, der den Kranken gegenüberstand. Noch bevor ihn ein schreckliches Leiden aufs Krankenlager wirft, ringt er mit dem Krankhaften in seiner lebenskräftigen Psyche. Alles, was er intensiv erlebt, wird ihm zu einer unheimlichen Realität, die ihn gespensterartig verfolgt. Sein ganzes Schaffen ist ein unaufhörlicher Kampf um innere Befreiung. Und wo die anderen in ihrer Krankheit schwelgen, da ist ihm eine rücksichtslose Überwindung der in seinem Selbst hausenden Feinde sein Ziel, möge auch eine Selbstzerknirschung und Selbstzerfleischung der einzige Weg sein. Aber er kämpft nicht um sein eigenes Ich — er kämpft um die kollektive Psyche. Was Prus in der



„Lalka" als objektive Diagnose hinstellte, das wird ihm als nicht zu bannende Vision zum Hauptgehalt der nationalen Dichtung: Polens abnormales Leben. Polens Seele beobachtet er dort, wo sie sich scheinbar frei ausleben kann, in dem von aktuellen polnischen politischen Ideen und von polnischer Tradition erfüllten Krakau, wo man ungehindert von nationalen Idealen spricht, wo man ungehindert Nationalfeiern veranstaltet. Und hier eben entdeckt er das Lügenhafte und Entkräftende jenes Zwitterlebens, jenes Freiseins in der Zwangsjacke eines fremden Staatsorganismus. Er fühlt die innere Unwahrheit des so gearteten kollektiven Seins — und diesem nationalen Scheinleben wirft er den Fehdehandschuh hin.

Er stand schon auf der Höhe seiner Kunst, als er sich an die Lösung von Polens aktuellen Lebensfragen heranwagte und mit jenem stolzen Selbstgefühl, das den tatkräftigen, heroischen Naturen eigen ist, nach dem in die Sphäre einer lebensfremden Legende entrückten Szepter des Mickiewicz und Słowacki griff. Einen Geist-König, Kasimir den Großen, läßt er als Gespenst sein ehemaliges Reich schauen; dem „Redner", der das in schönen Phrasen gipfelnde Scheinleben verkörpert, wirft das königliche Gespenst einen Hammer in die Brust, um sein Volk zu befreien („Kazimierz Wielki" 1900).

Auf diese episch-lyrische Rhapsodie folgte ein seltsames Drama — pamphletartig aus der Tageschronik aufgegriffen — und auf die höchsten Höhen einer symbolischen Poesie fortreißend; in seinen zwei ersten Akten beinahe eine Erneuerung des Puppenspiels, immer stärker zu einem mächtigen dramatischen Strom anschwellend, der im dritten Akt in ein Massendrama von bisher ungeahnter Plastik mündet und dem Zuschauerraum das Bewußtsein aufdrängt: „Eure eigene Tragödie wird hier gespielt." Das realistisch-phantastische Drama einer einzigen Nacht wird in ironischer Weise aus einer Fest- und Tanzstimmung heraus entwickelt und durch einen Tanzrythmus in steter wechselnder Bewegung erhalten — und führt auch den Titel „Hochzeit" (Wesele, 1901). Es ist eine wirkliche Hochzeit, die kurz vorher zum Tagesgespräch von ganz Krakau geworden: Lucjan Rydel vermählte sich mit einem hübschen Bauernmädchen. Es versammelt sich alles, was die nationale Elite ausmacht und in der Hochzeitsstimmung verschwindet die Scheidewand zwischen Herr und Bauer. Immer höher steigt die Stimmung — und in der Hochzeitsnacht wird alles lebendig, was wirklich oder scheinbar im Innern der Seelen lebt — einem jeden steht es nun als Gespenst gegenüber. Natürlich auch jenes Höchste, das in der polnischen Brust schlummerte: die Idee des nationalen Aufstands. Halb wachend, halb träumend rüstet sich alles zum bevorstehenden Befreiungskampf; ein goldenes Horn soll das belebende Signal geben und zum Sieg führen. Doch der Talisman ist verloren — und die in gespannter Erwartung einer kollektiven Hypnose Zugänglichen werden durch das lockende volkstümliche Geigenspiel einer unheimlich lebendig gewordenen Strohpuppe, die ja alle jene Geister herbeigeführt hat — zu einem traumhaften, automatischen Tanz gezwungen.



48. Stanisław Wyspiański: Es werde . . .
(Album Wyspiańskiego.)

Viele Jahre später wird der Expressionismus rhythmische Massenbewegungen zum Hauptmittel einer neuen Theaterkunst erheben. Viele Jahre später wird Jules Romains eine Kunst des Unanimismus predigen — die Darstellung der sich im Zusammenleben gestaltenden kollektiven Psyche. Das unerreichte Meisterwerk eines unanimistischen Expressionismus ist aber — die Schlußszene von Wyspiański's „Hochzeit".

Noch seltsamer ist wohl „Die Befreiung" (Wyzwolenie, 1903). Der Dichter, der neue Konrad — der neue Mickiewicz — veranstaltet eine Commedia dell' arte, die ein Bild des heutigen Polens

enthalten soll. Nun ziehen an uns die Repräsentanten von allerlei Richtungen vorbei und lassen uns ihre innere Hohlheit sehen. Im zweiten Akt, der ein Zwischenspiel ist, macht Konrad verschiedenen Illusionen und Lügen den Garaus, die ihn als „Masken" verfolgen. Im dritten Akt wird die Commedia dell' arte fortgesetzt: als Verkörperung der vom reellen Leben ablenkenden Illusionen erscheint der Genius mit den Gesichtszügen des Mickiewicz, aber nicht des lebendigen, sondern des erstarrten, Monument und Mythus gewordenen. Er lockt das Volk in die Gräber der Vorzeit hinunter. Konrad besiegt ihn. Er hat sich und sein Volk von den Gespenstern befreit. Aber da wird es ihm klar, er habe den Sieg nur auf den Theaterbrettern davongetragen. Ein schreckliches Ohnmachtsbewußtsein bemächtigt sich seiner — und er, der die Romantik, seine geistige Mutter, besiegt und getötet hat und das Rätsel des nationalen Lebens zu lösen suchte, wird nur als neuer Orestes und als neuer geblendeter Ödipus ein Opfer der Erinnyen.



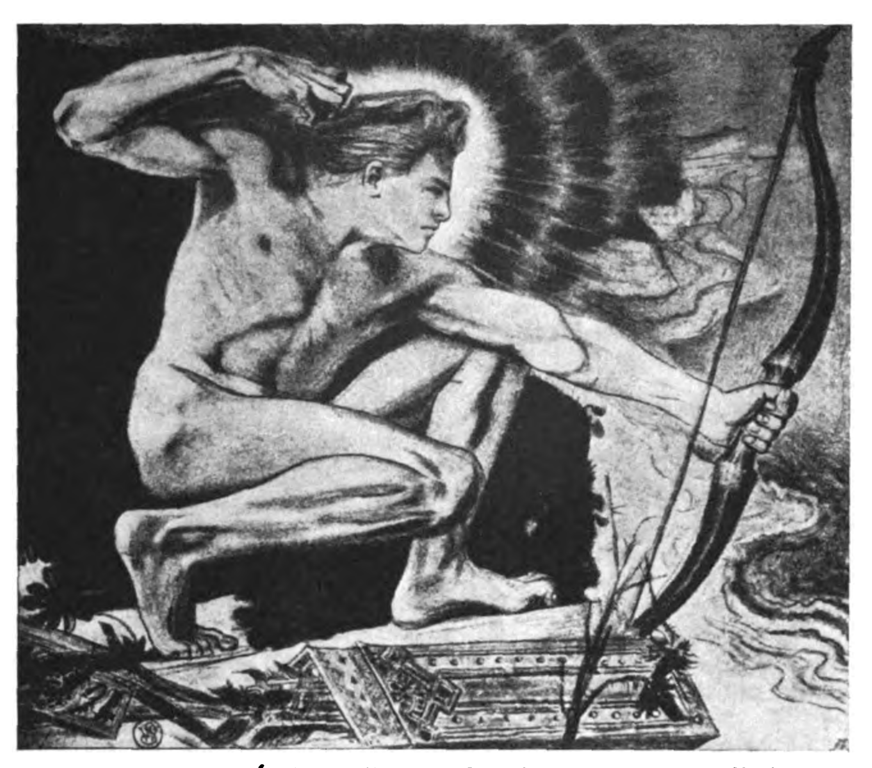
49. St. Wyspiański: Ein Porträt.
(Album Wyspiańskiego.)

In seinem rücksichtslosen Kampf gegen das polnische Scheinleben gelangt der Tragiker zu einem schrecklichen Ergebnis: sein Kampf selber war eine Illusion, die an der Wirklichkeit nichts zu ändern vermag. Es bleibt ihm nur die Traumwelt. Und so schafft er ein Traumdrama — träumt einen erlösenden Traum von dem herrlichen Krakauer Königsschloß Wawel („Akropolis") — und als Verkünder eines neuen Polens und einer neuen Welt, einer Synthese von christlicher Seelenläuterung und antiker Lebensbejahung erscheint ihm Christus-Apollo.

An künstlerischer Vollendung werden alle diese Werke durch die ihnen vorangegangene Tragödie „Klątwa" (Der Fluch, 1899) überragt. Im Moment einer schrecklichen Dürre taucht aus den Tiefen des Unbewußten bei der Dorfgemeinde und beim Dorfpfarrer die alte, heidnische Weltanschauung auf und paart sich mit der christlichen Idee der Sünde, um für des Priesters Sündenfall ein furchtbares Opfer zu verlangen — den Tod seiner Kinder und seiner Geliebten. Es ist die einzige wahrhaft antike Tragödie der modernen Literatur. Auf gleicher Höhe steht eine lyrisch-dramatische Szene, in der Maeterlincks Kunstgriff, nur die Seelenreflexe einer dem Auge des Zuschauers entzogenen Handlung darzustellen, wunderbar verwertet wird, um die ganze Tragik des Jahres 1831 in einen einzigen Moment des psychischen Zusammenbrechens zu fassen („Warszawianka", 1899. — Der Titel — wörtlich „Warschauerin" — ist ein Analogon zur Bezeichnung „La Marseillaise"). In einer dramatischen Phantasie, die ein paar Jahre später in merkwürdigem Barockstil die Helden des Novemberaufstands mit den Göttern des Olymps vermischte („Novembernacht", 1904), hat Wyspiański jene ergreifende Tragik nicht mehr erreicht.

Seine mythenschaffende Einbildungskraft feiert ihre Triumphe in der malerisch großartigen Szenenreihe „Der Legion" (1900), die Mickiewicz zum Helden eines Mythus umbildet — und im Drama „Bolesław der Kühne" (1903), wo der Kampf zwischen den Vertretern der weltlichen und geistlichen Macht in ein phantastisches Finale ausklingt, als der mächtige mittelalterliche König der gespensterhaften Gewalt seines ermordeten Gegners und der ihn verklärenden Legende erliegt.

In dem Aufbau seiner dramatischen Dichtungen, in der malerischen Gruppierung, in der einzigartigen Verknüpfung von Dekoration und Handlung, die den Eindruck hervorruft, im Drama sei nur dasjenige in Dynamik umgesetzt, was die Dekoration als Statisches enthält — zeigt sich Wyspiański's schöpferische Originalität. Um so befremdender könnte es dünken, daß seine Gestalten und Symbole meistens aus fremden Dichtungen oder aus fremden Bildern



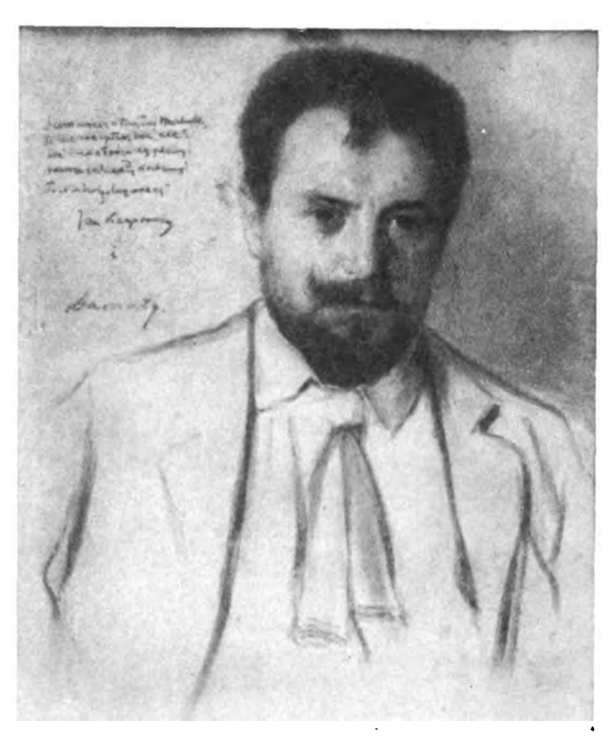
50. St. Wyspiański: Apollo (aus den Illustrationen zur Ilias).
(Album Wyspiańskiego.)

(aus denen von Matejko, von Delacroix, von Ingres, aus den Fresken des Vatikan, aus den Bildteppichen und Grabdenkmälern des Wawel) auf seine Bühne hinuntersteigen. Stammt nicht die zum Tanz zwingende Musik und das Zauberhorn aus dem „Oberon" und ist es nicht eine aristophanische Parodie der Harfe aus der „Lilla Weneda"? Ähnlich wie Wagners Dramendichtung, steht Wyspiański's Schaffen im Banne der großen Tradition. Es ist ein auf die Höhen der Genialität erhobenes tragisches Epigonentum.

Ein tragisch Ringender ist auch Jan Kasprowicz (1860—1926); doch ward ihm, der noch an der Schwelle des Greisenalters in unverwüstlicher Lebenskraft dastand, ein Sieg über die finsteren Schicksalsmächte gegönnt und harmonisch sollte seine gewaltige, an Shelley und an Verhaeren gemahnende Lyrik ausklingen. Ganz anders als der Krakauer Wyspiański, der durch und durch historische Dichter, ist dieser großpolnische Bauernsohn, der sich als Rektor der Lemberger Universität in ein Tal des Tatragebirges zurückzieht, ein Repräsentant der ahistorischen Volkspsyche, deren nationale Eigenart bloß dem Zusammenleben mit dem eigenen Boden entspringt und die nur eine einzige Tradition kennt — die religiöse. Auf die Höhen der Kultur hat er sich emporgeschwungen. Als unermüdlicher Übersetzer rang er mit Shelleys Geist und mit Shakespeare und mit Aischylos. Aber stets bewahrte er die psychische Struktur des polnischen Bauernvolkes, und das gab seiner Poesie eine nicht zu überbietende Bodenwüchsigkeit.

Drei Mächte boten ihm Anregung: zuerst das dem Mann aus dem Volke zugefügte Unrecht — dann die menschliche Sünde — endlich Gottes Gnade. In den achtziger Jahren ist er ein naturalistischer Darsteller des grauen Bauernelends. Aber groß wird er, als er seine Einheit mit der Natur pantheistisch zu empfinden beginnt, als ein geradezu biologisches Sich-Einfühlen in das Tatragebirge und in die Tatrawälder seine bisher dumpfe, von den Fesseln des Alltags beschwerte Erotik zu einer machtvollen Poesie entfaltet. Persönliches Leid, zum Teil auch der Kontakt mit Przybyszewski's metaphysischer Dichtung ändern den Charakter seines Schaffens — und inmitten der hohen Tatra steigert sich sein Weltschmerz — ein männlicher, allumfassender Weltschmerz, zuerst im Gedicht „Am Todesberg" gewaltig zum Ausdruck gebracht — ins Riesenhafte. „Der sterbenden Welt" (Ginącemu światu, 1901) singt er seine Hymnen: „Dies irae", „Heiliger Gott", „Mein Abendlied". In diesen unaufhaltsam strömenden „Vers libres" hat er seinen Stil gefunden. Dem Volkslied entlehnt er die Melodie der herzzerreißenden Klage, dem Kirchenlied seine

Musik der Orgeltöne. Richard Wagner und die englischen Lyriker lehren ihn die Kunst der Leitmotive. Es entsteht eine polyphone Lyrik, eine dem Beethoven verwandte Symphonie. Die Größe der alten religiösen Hymnen wird erreicht. Nicht ein Mensch singt diese extatischen Schmerzenslieder — es klagt und verzweifelt der Mensch. Das Schluchzen von Millionen hört man in dieser Klage. Die Sturmwinde aller Zeiten scheinen mitzuertönen. Die Gespenster der ganzen Menschheit klammern sich an des Dichters Seele auf ihrem Marterweg. Und in dem weiten Raume einer großartig hingeworfenen Landschaft, in der die Visionen eine schauerliche Realität bekommen, stehen einander die drei Helden des Weltdramas gegenüber: Gott — Satan — und Mensch.



51. Jan Kasprowicz. Bildnis von Damazy Kotowski mit einem Autograph des Dichters. Städt. Gemäldegalerie in Lemberg.

Kasprowicz ist vom Materialismus ausgegangen. Aber ihm war die Religiosität der nicht zu unterdrückende Grundton seiner Seele. Er zweifelt, er lästert — immer aber fühlt er im religiösen Erlebnis die eigentliche Realität. Selber noch ungläubig, sieht er, daß der wesentlichste Lebensgehalt nur in religiösen Symbolen ausgedrückt werden kann. Keine der großen religiösen Weltanschauungen bleibt ihm gleichgültig. Dem Heidentum ist sein Sonnenkultus verwandt. Der indischen Mystik entnimmt er die Sehnsucht nach der Ureinheit, dem persischen Dualismus das Bewußtsein des ewigen Kampfes zwischen Gut und Böse. Und er vertieft sich in diese Ideen mit der Inbrunst der Gnostiker, die an der Grenze zwischen orientalischem Mythenwesen und Christentum standen — und mit der primitiven Leidenschaft des mittelalterlichen Christen, der mit Tod und Sünde den verzweifelten Kampf aufnimmt. Denn die Sünde ist das Grundthema seiner Hymnen — die Sünde als Schuld, die Sünde als Unglück, die Sünde als Fatum — die lockende, liebkosende Sünde — und die zermalmende.

Auf sein leidenschaftliches Ringen folgt zuerst eine Resignation — dann ein Triumph von läuternder Liebe und Weisheit. Nicht einmal die Schrecken des Weltkrieges vermochten sein Evangelium zu erschüttern. Es ist etwas wahrhaft Erhebendes in der Tatsache, daß der Dichter des furchtbarsten Schmerzensschreies eben in der Zeit des Weltkrieges sein „Buch der Armen" (Księga ubogich, 1916) veröffentlicht. Der Poverello, der hl. Franziskus von Assisi, ist der Wegweiser des Dichters, der in zielbewußter Selbstbeschränkung einer einfachen, im Ton des Alltagsgesprächs ihre Schätze darbringenden Lyrik sein Glaubensbekenntnis einschließt. Der Gottsucher lehrt nun, wie man in dem Alltäglichsten und Kleinsten, in jeder Blume und in jedem Grashalm Gottes Gegenwart findet. Nur muß man liebevoll und demutsvoll dem Menschen und der Natur sein Herz eröffnen — und liebevoll der Schwester Sonne ins Antlitz schauen und dem Bruder Wind — und dem Bruder Sturm — und dem Bruder Tod.

Das Gesamtbild seines Schaffens (das auch Dramen und Prosaskizzen umfaßt) ist zugleich die Geschichte einer großen Persönlichkeit. Groß und staunenerregend ist er in seinem Reichtum — groß und ehrfurchtgebietend in seiner Einfachheit.

Die Höhen der Poesie werden in jener neuen Glanzperiode des polnischen Schaffens, die die paar Jahre vor und nach 1900 umfaßt, auch auf den Wegen des Realismus und des Naturalismus erreicht. 1902 stirbt der dreiundsechzigjährige Positivist Adolf Dygasiński. In demselben Jahr erscheint sein Werk „Des Lebens Festmahl" (Gody życia). Mit einer herrlichen Poesie des Waldlebens krönt diese Geschichte eines Zaunkönigs die 1882 begonnene



52. Władysław Stan. Reymont.
(Photo Choumoff.)

Laufbahn des streng wissenschaftlich denkenden Naturalisten. Als Schöpfer der Tiernovelle könnte er mit Kipling verglichen werden, nur daß ihm der Imperialismus des Engländers fremd ist und daß er in allen Wesen seine Nächsten sieht. Schlicht und wahrheitsgetreu — erhebt er sich in seinem letzten Werke zu einer pantheistischen Poesie der Elementarkräfte.

Niemand schaute vielleicht den Elementarkräften so verständnisvoll und so trotzig ins Auge, als Wacław Sieroszewski's harte, aus einem Stück gehauene Kämpfer- und Forschernatur.

1858 geboren, geht er — ein Opfer seiner sozialistischen, konspiratorischen Tätigkeit — 1878 nach Sibirien, weilt dort jahrelang und schreibt ein großes wissenschaftliches Werk über die Jakuten, lernt Japan und China kennen, atmet des Kaukasus rauhe Gebirgsluft. Das Exotische wird erst von seinem Naturalismus in vollem Maße für die polnische Literatur erobert. Den primitiven Menschen und die primitive Natur weiß er mit bezwingender Wahrheitstreue zu zeichnen und auch in dem Kulturmenschen die harte Elementarkraft aufzudecken („An Waldes Grenzen" [Na kresach lasów] 1894 — „Risztau" 1899). Ein echter Naturalist, weicht er vor der Darstellung des Abstoßenden nicht zurück — läßt aber auch in den Tiefen von Elend und Barbarei die Menschlichkeit triumphieren. Ein Revolutionär im Jahre 1905 — ein Legionär im Jahre 1914 — ist er als Schriftsteller bis auf den heutigen Tag tätig.

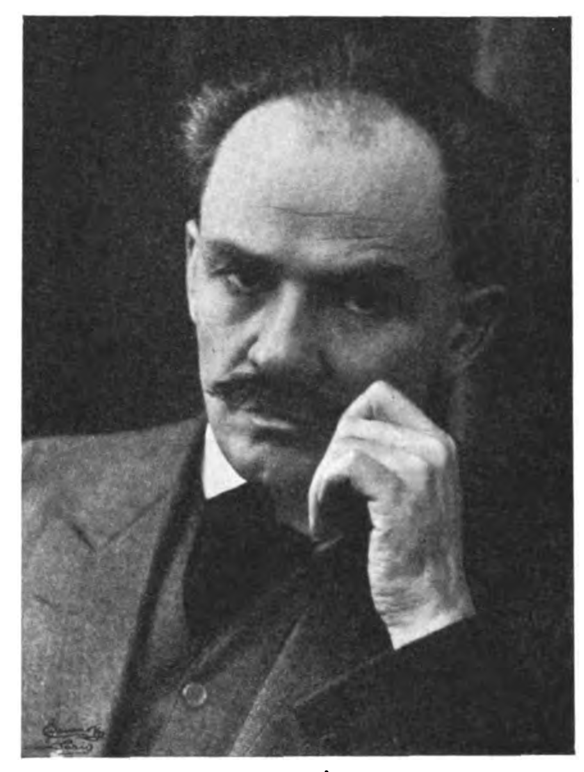
Die im Menschen und in der Natur lebenden Elementarkräfte sind es, die dem Władysław Reymont (1868—1926) ein modernes Epos zu schaffen erlauben. Wo sich der Naturalismus mit wahrer Kunst vereint, da liegt ihm doch stets die Form eines malerisch wirkungsvollen Prosaepos am nächsten. In der Empfänglichkeit für die Außenseite der Erscheinungen, in der Sicherheit, mit der seine Beobachtungsgabe inmitten des größten Chaos alles Charakteristische herausgreift, steht Reymont unübertroffen da. Aber über die Grenzen dessen, was er unmittelbar beobachten und unmittelbar erleben kann, darf er sich nicht hinauswagen. Ein Übersinnlichkeitsroman, wie deren so viele in England auf spiritistischer Grundlage entstehen, mißlingt ihm vollständig — und in seiner historischen Trilogie von Polens Untergang im XVIII. Jh. ist nur eine einzige Szene packend und großartig — eine Ballszene. Dafür bietet er im „Gelobten Land" ein an Zolas Schilderungen erinnerndes Höllenbild der Fabrikstadt, des polnischen Manchester, wie man Łódź richtig genannt hat — und eine grausig naturwahre Darstellung der „Lodzermenschen". Und als er seinen Plan, ein polnisches Pendant zu Zolas „La Terre" zu schaffen, endlich vollführt — da schafft er, der Bauernsohn, ein Werk von solch einer imposanten Lebensfülle, von solch einem mächtigen, elementaren Lebensrhythmus, von solch einem Reichtum an prächtigen Gestalten, an farbensprühenden Bildern, an volkstümlich frischer selbstgeschaffener Sprache, an Wortmalerei und Wort-



musik, daß er ein Homer des polnischen Bauerndorfes wird („Chłopi" [Die Bauern] 1904—1909).

Im Moment, als Reymont sein Epos schrieb, dem der Nobelpreis (1925) einen wohlverdienten Weltruhm verleihen sollte, hatte das polnische Bauernleben bereits seinen treuesten Darsteller gefunden — Władysław Orkan (* 1876). Der Regionalismus und die pessimistische, in ein herzbeklemmendes Grau gehüllte Armeleuteliteratur haben in ihm den meist typischen Vertreter. Aber seine Evolution gleicht zum Teil der von Dygasiński — und führt im hochpoetischen prähistorischen Roman „Ehemals" (Drzewiej, 1912) zu einem Mythus vom Leben des Urwaldes.

Er stand dabei unter dem Einfluß von Stefan Żeromski (1864—1925). Denn Żeromski ist es, der die reichste Synthese von Naturalismus und Modernismus, von Realismus und Romantik, von Individualismus und Sozialismus in die schmerzvolle Lyrik seiner Romane und Novellen und seiner dramatischen Versuche eingeschlossen hat. Und er ist es auch, der die Geschichte der polnischen Seele auf dem Wege von der Katastrophe des letzten Aufstands bis zum Kampf des neuen Reiches gegen den Bolschevismus am vollständigsten wiederspiegelt — er, in dessen Doktor Judym aus „Den Heimlosen" (Ludzie bezdomni, 1900) die neue Generation sofort ihren Herzensbruder anerkannte.



53. Stefan Żeromski.
(Photo Choumoff.)

Nie haben Wyspiański und Kasprowicz eine Gestalt geschaffen, die dem damaligen Polen so teuer geworden wäre, wie jener alles menschliche Weh mitfühlende Schustersohn, der einen Kampf gegen das Elend und die Mißbräuche und Lügen des sozialen Lebens aufnimmt — und der nach der Aufopferung seines persönlichen Glücks mit gebrochenem Herzen den Weg der Pflicht weiter gehen wird — wer weiß, wohin — wer weiß, wozu . . . Herzzerreißende Fragen tönen in der Seele fort als Schlußakkord des Romans, einer klaffenden Wunde gleich. Und in dieser Wunde fühlten die Edelsten und die Besten ihr eigenes Herzblut.

Auch Żeromski war, wie Wyspiański, der Erbe einer historischen Tradition. Aber nicht Krakaus seelenstärkende Denkmäler haben sein polnisches Gefühl genährt, sondern die Erinnerungen an die fruchtlosen Opfer des letzten Aufstands, die dumpfe Luft der seelenvergiftenden russischen Schule, die ewige Unruhe der Verfolgungen, die die Patrioten und die Sozialisten Tag und Nacht mit Denunziation und Revision und Gefängnis und Verbannung und Tod bedrohten. In solch tragischen Erlebnissen entwickelte sich die Hyperästhesie des Lungenkranken — und in jedem stärkeren Eindruck trat ihm stets das Qualvolle als des Lebens wesentlichster Gehalt entgegen. Aus der russischen Literatur schöpfte er den Hang zur rücksichtslosen Analyse — aus dem skandinavischen Realismus den düsteren Wahrheitsdrang. Was er von den Russen und Skandinaven und vom französischen Naturalismus gelernt, das belebte er im seltsam suggestiven Ton seiner Worte, im nervös musikalischen Satzrhythmus mit der seelenbezwingenden Macht seiner bald gedämpften, bald unaufhaltsam dahinströmenden Lyrik.

Er begann in den neunziger Jahren mit Novellen und Erzählungen, die ihren Stoff teils dem Aufstand von 1863 und der Tragödie des russischen Polens, teils dem sozialen Elend entnahmen. Sie wirken alle erschütternd durch die äußerste Grausamkeit der Tatsachen Nur in einem Fall wird nicht das Ringen des Guten, sondern eben der größte Kraftaufwand des Bösen als fruchtlos dargestellt: als es sich um den Kampf der



jungen Seelen gegen das Vernichtungssystem der russischen Schule handelt. Der Pessimismus führte aber bei Żeromski nicht zu einer Negation des Ideals, sondern im Gegenteil zu einer Steigerung des ethischen „kategorischen Imperativs". Darin liegt die innere Größe „Der Heimlosen". Dieser Roman, in dem Żeromski die soziale und psychische Struktur des zeitgenössischen Polens zu beleuchten sucht, zeigt zum erstenmal seine Meisterschaft auf drei Gebieten: in der eigenartigen Lyrik, die sich über das naturalistisch zusammengedrängte Tatsachenmaterial erhebt — in der panpsychistischen Landschaftsmalerei — und im Verständnis für alle Regungen der Frauenseele. Die künstlerischen Tendenzen des Modernismus führen zu einer über das Aktuelle erhabenen stilisierenden, visionären Kunst, die in der tiefsinnigen Parabel „Ahriman rächt sich", in einer balladenartigen, symbolischen Neugestaltung der Walthariussage und vor allem in einer schmerzvollen, herrlichen Heldenlegende, im „Lied vom Hetman Żółkiewski", ihre Triumphe feiert. Nirgends zeigt sich der Reichtum seiner Kunst in einer solchen Fülle, als in der Darstellung von Polens romantischem und tragischem Schicksal in Napoleons Zeitalter („Popioły" [Ein Aschenhaufen] 1909). Den Höhepunkt der lyrischen Erzählungskunst erreicht „Der treue Strom" (Wierna rzeka 1913) die letzte Gabe an jenen Aufstand von 1863, der schon unmittelbar nach der Katastrophe einer Reihe von Kraszewski's Romanen den Stoff bot, den nachher ein Epigone der Romantik, Aureli Urbański, mit patriotischem Pathos besang, aber der erst in Żeromski seinen eigentlichen Dichter finden sollte.

Seit der russischen Revolution von 1905 fühlte sich Żeromski zur Rolle des nationalen Dichters berufen. Doch nicht immer gelingt ihm, die Hauptprobleme des polnischen Gesamtlebens innerlich zu bewältigen. So enthalten denn seine Werke viel unverarbeitete Publizistik und als Kunstwerke bieten sie meistenteils nur eine in stets neuen Nüancen spielende Erotik.

Sein psychischer Grundzug ist die Empfänglichkeit. Und wie weit und groß auch sein Gesichtskreis sein mochte — er war keine Herrschernatur. Es fehlt ihm auch die Fähigkeit, sein Schaffen vollständig zu beherrschen, und er vermag es nicht, ein großes Ganzes zu komponieren. Nur „Der treue Strom" ist ein vollendetes Meisterwerk. Um so höher stehen manche Novellen. Das „Waldesecho" (Echa leśne) wetteifert beinahe mit dem „Leuchtturmwächter" von Sienkiewicz.

Als Vertreter des edelsten Altruismus könnte er neben Prus gestellt werden, wäre nicht der Eindruck seines Mitgefühls mitunter dadurch gestört, daß sich in die Darstellung des Schmerzlichen und Grausamen hie und da Spuren von perverser Wollust einmischen.

Ein unvergleichlicher Seelenkenner, ein Sprachkünstler, der aus allen möglichen Quellen seinem unerschöpflichen Wortschatz immer neue Elemente zuführt, der von der Musik und von der impressionistischen Malerei und von der Architektur und Plastik zu lernen weiß — ist er Polens größter Prosalyriker. Und kaum hat irgendein moderner Schriftsteller soviel Stoff zum Nachfühlen und Nachdenken geboten, als Żeromski.

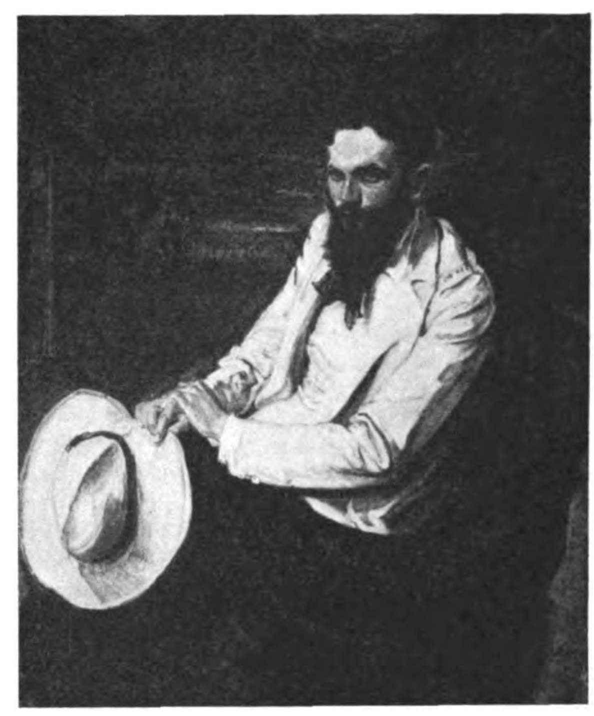
Żeromski repräsentiert im Verhältnis zum Klassiker des polnischen Romans, zu Sienkiewicz, eine durch und durch romantische Evolution: die Grenzen der literarischen Gattung werden gesprengt, sie verliert ihren epischen Charakter und wird eine synthetische Kunstform, in deren Kompositionsmethoden das Architektonische und Malerische dem Musikalischen weicht.

In der Behandlung des Romans als einer neuen Kunstform tritt Wacław Berent (* 1873) in den Vordergrund — der größte Meister einer zweckbewußt stilisierten Kunstprosa. In den zwei Jahrzehnten des XX. Jh. veröffentlichte er drei Romane — jeder von ihnen in einem anderen Stil geschrieben, jeder ein Weltbild — und jeder ein Meisterwerk.

Der erste, „Próchno" (Moder, 1903), ist das tiefste Studium über die Kultur der Dekadenz, das die europäische Literatur überhaupt besitzt. Es herrscht hier eine Seelenkenntnis, der die feinsten Fibern des Fühlens und Denkens nicht entgehen und die um so mehr imponiert, als Berent in der Röntgenbeleuchtung einer Momentaufnahme das Innerste zu enthüllen weiß. Jeder Moment wird in einem nur ihm eigentümlichen Stil zum Ausdruck gebracht — und alle Stilvariationen vereinen sich zu einer einheitlichen Symphonie vom Zugrundegehen einer raffinierten Kulturwelt. Ein ähnliches Gericht wird in der „Ozimina" (Wintersaat, 1911) über die wurmstichige Psyche gewisser Sphären der polnischen Gesellschaft gehalten. Die beiden Werke schuf ein Idealist, der inmitten der modernen Welt umsonst seine Arme nach den höchsten Lebenswerten ausstreckte. Doch er sollte auch ein Werk schaffen, in dem sein Sinn für die Rätsel der



Menschenseele und sein Idealismus und seine ästhetische Kultur zu einer entzückend harmonischen, stilvollen Dichtung führen. Das mittelalterliche Vagantenleben und mit ihm die ganze Welt einer mittelalterlichen Stadt erscheint in seinen „Lebenden Steinen“ (Żywe kamienie, 1918) in solch einer künstlerischen Pracht von Wort und Bild und Rhythmus und in solch einer allgemeinmenschlichen, symbolischen, expressionistischen Gehaltstiefe, daß keine andere Wiederbelebung der mediävalen Romantik diesem Werk gleichgestellt werden kann.



54. Fryderyk Pautsch: Leopold Staff. Städt. Gemäldegalerie, Lemberg.

Wie Berent auf dem Gebiete des Romans die Höhen der intellektuellen und ästhetischen Kultur vertritt, so ist die Dichtung des Lembergers Leopold Staff (*1878) eine typische Lyrik des innerlich geläuterten Kulturmenschen.

Es gibt nervöse Naturen von außerordentlicher Sensibilität, die trotzdem dank ihrer intellektuellen Kraft zu einer völligen Selbstbeherrschung gelangen. Dies gilt eben von Staff — und dies verleiht ihm den Stempel einer merkwürdigen inneren Reife. Dazu trägt die ihm eigene Formvollendung bei. Er beherrscht das ausdrucksvolle Wort und die kunstvolle Strophe und verfügt über die allerneuesten Mittel der Lyrik, wie namentlich über das Aneinanderreihen von kurz hingeworfenen Bildern. Er weiß sich dem sinnlichen Eindruck hinzugeben und die Intensität des starken Gefühls seinem Vers mitzuteilen. Bei all dem bleibt er Gedankendichter — und ein Zug zum Klassischen kennzeichnet seine Kunst.

Es ist eine Dichtung des ideellen Strebens und des Träumens — doch die Träume erfüllt ein Wille zur Macht. Aber diese Macht bleibt rein innerlich. Denn nicht das, wonach man strebt, ist wertvoll, sondern das Streben selber. Nicht die Erfüllung der Träume ist das Wesentliche, sondern der Traum. Wer die Höhen ringend und kämpfend ersteigt, der baut sich aus den Kräften seines eigenen Ich ein herrliches Dasein und kann es nun auch mit dem liebevollen Erfassen der Außenwelt stets bereichern, unbekümmert um die objektive Existenz dessen, woran er glaubt und wonach er sich sehnt. Es ist jene dem Beginn des neuen Jahrhunderts eigentümliche Ideologie, die ohne an etwas zu glauben, denndoch den Glauben retten möchte, ohne einen Anhaltspunkt im objektiven Ideal zu haben, denndoch den Idealismus predigt. Bevor Vaihinger seine Philosophie des Als-ob formuliert — ist Staffs Dichtung die klassische Poesie des Als-ob — die aber schließlich in einer ans „Buch der Armen“ gemahnenden schlichten Religiosität ausklingt.

Nach Asnyk und nach Tetmajer ist er die dritte führende Gestalt der modernen polnischen Lyrik. Wie Tetmajers Einfluß das letzte Dezennium des XIX. Jh. beherrscht, so wird im XX. Jh. Staffs Dichtung ein Muster, dessen Einwirkung bis auf den heutigen Tag fortdauert.

Berents und Staffs Kulturdichtung entspricht am besten dem Ideal, dem eine Zeitschrift diente, welche gleichsam das Erbe des Krakauer „Życie“ übernahm — Miriams „Chimera“. Sie erschien in Warschau von 1901 bis 1907, und indem sie eine Religion der aristokratischen Kunst zu ihrem Glaubensbekenntnis machte, das Fremde und Seltsame und Exotische freudig begrüßte und die Formvollendung am höchsten schätzte — wurde sie zum Organ eines polnischen Parnassismus. Der Parnassismus ist in seinem innersten Wesen — Klassizismus. Es ist also ganz logisch, daß die Zeitschrift, die wiederum als Erbin der „Chimera“ betrachtet werden

kann, das Krakauer „Museion", 1912 von den Dichtern Ludwik Hieronim Morstin und Władysław Kościelski begründet, unter Frankreichs Einfluß den Neoklassizismus auf den Schild erhebt und sich in den Artikeln des ausgezeichneten Kritikers Adam Grzymała Siedlecki, der als glänzender Stilist zu den Hauptvertretern der polnischen Prosa gezählt zu werden verdient, gegen die Neoromantik wendet.

Und doch fehlte es eben in diesem Moment nicht an typischen Romantikern. Norwid, den Miriam in der „Chimera" neu entdeckte, findet seinen geistesverwandten Nachfolger in Tadeusz Miciński (1873 geboren — während der russischen bolschevistischen Umwälzungen ermordet), der in einem seltsamen, aber oft grandiosen Gemisch von Aktualität und Metaphysik, von Realität und Symbol, in die Tiefen des polnischen Geistes einzudringen sucht und in faustischem Ringen nach dem Welträtsel forscht.

Bald baut er inmitten der polnischen Wirklichkeit eine kulturübersättigte phantastische Welt auf, von indischem und hellenischem und germanischem und urslavischem Hauch belebt, bald schafft er ein unheimliches Drama der blutdürstenden byzantinischen Pracht oder gestaltet ein Thema aus der russischen Revolution. Allen Kulturen und allen Traditionen möchte er, ein wahrer Magus des Nordens, ihre Zauberworte ablauschen, um den ewigen Kampf von Stoff und Geist, von Luzifer und Christus zu erfassen, den er in seinem Hauptwerk, in dem „Pater Faust", als den Inhalt des Weltdramas darstellt.

Ein typischer Romantiker ist auch Antoni Szandlerowski — ein Geistlicher, in dem sich die moderne Gedankenwelt mit mittelalterlicher Mystik paart, der den Kampf des Amore sacro und Amore profano und das kommende Reich des Paraklet leidenschaftlich und kunstvoll besingt.

Vor allem aber bleibt Artur Górski ein Priester des romantischen Geistes. Sein Buch „Monsalwat" (1908) ist keine Monographie über Mickiewicz, sondern ein religiöses Werk, das von einem modernen Heiligen erzählt und ein Lied des Prometheismus anstimmt. Weltfremd und dabei einer neuen Lebensgestaltung zustrebend, tief in der nationalen Tradition und im Volkstümlichen wurzelnd, schreibt er eine dramatische Phantasie vom Bau einer neuen Kirche und predigt dem neuen polnischen Reich seine romantische Historiosophie.

Und ganz im Sinne der Romantik ist jenes Ideal der Weltliteratur, das in Miriams „Chimera" in den Vordergrund tritt. Den Anforderungen von August Wilhelm Schlegel entspricht auch immer mehr die Übersetzungskunst (die übrigens schon in der vorigen Epoche so hervorragende Leistungen, wie die Odyssee von Siemieński, aufzuweisen hatte). Miriam selber hat eben auf diesem Gebiet die größten Verdienste. Und als ein Triumph von Formvollendung und von feinster Einfühlung erscheint die Übertragung der „Göttlichen Komödie" und der skandinavischen und keltischen Volkslieder von Edward Porębowicz.

[Um 1900 erreicht überhaupt Polens literarische Kultur ihren Höhepunkt. Dies ist nicht in allerletzter Reihe ein Verdienst der Literarhistoriker. Es ist wohl kein Zufall, daß eben um 1900 drei hervorragende Gesamtdarstellungen der polnischen Literaturgeschichte veröffentlicht werden: die eine, klar und erschöpfend in ihrer gediegenen Sachlichkeit, von Piotr Chmielowski — die zweite, künstlerisch komponiert, von Stanisław Tarnowski (vgl. S. 76) — die dritte von Alexander Brückner, der als großer Gelehrter eine der imposantesten Gestalten ist; der Entdecker eines großen Teils von Polens älterem Schrifttum, umfaßt er das ganze Gebiet der slavischen Sprachwissenschaft, weiß mit derselben Meisterschaft das Gesamtbild der polnischen und der russischen Literatur zu bieten und fesselt zugleich als Schriftsteller. Durch das lebensprühende Buch von Ignacy Chrzanowski, der seinen Monographien und jeder Abhandlung, jeder Skizze nicht nur hohen wissenschaftlichen Wert, sondern auch wahre Lebensfülle verleiht, wird das Bild der älteren Literatur im Bewußtsein der polnischen Intelligenz bestimmt. Ein großartiges Bild von Polens ehemaliger Kultur entwirft in seiner Geschichte der Krakauer Universität der Enthusiast der Latinität und des Hellenentums Kazimierz Morawski (dem als Philologen einerseits Ludwik Ćwikliński und der weltberühmte Tadeusz Zieliński, andererseits Stanisław Witkowski, ein Muster gründlicher Forschung, Leon Sternbach und Tadeusz Sinko zur Seite stehen).

Es erscheinen zahlreiche Monographien und Studien — und ihre Autoren interessieren oft auch das weitere Lesepublikum durch ihre Darstellungskunst: Józef Kallenbach, dessen Monographien über Mickiewicz und Krasiński sowohl dem tiefen und warmen Verständnis für die große Poesie, als dem literarischen Talent des Verfassers ihre dauernde Bedeutung verdanken — Józef Tretiak, im psychologischen Porträt der großen Romantiker immer originell und hochinteressant — Bronisław Chlebowski, der mit Taine's



Methode einen feinen ästhetischen und psychologischen Sinn vereint — Edward Porębowicz, ein tiefer Kenner der Weltliteratur — Tadeusz Sinko, geistreich, rührig, unermüdlich, ein enormes Wissen in den Dienst der literarischen Forschung stellend — Marjan Zdziechowski, über die höchsten Weltanschauungsprobleme tief nachdenkend — der feinsinnige, tiefblickende Ästhetiker Ignacy Matuszewski — Jan Gwalbert Pawlikowski, der beste Kenner der Mystik — Leon Piniński, den alle Höhepunkte des künstlerischen Schaffens locken — Walery Gostomski, als ästhetischer Kritiker hervorragend — Zygmunt Wasilewski, der Hauptvertreter einer soziologischen Literaturauffassung — der talentvolle, vielseitige, alle Gebiete der polnischen Literatur umfassende Tadeusz Grabowski — Jan Fijałek, dem unter den europäischen Forschern der mittelalterlichen Kultur ein Ehrenplatz gebührt — Stanisław Dobrzycki, der eine synthetische Erfassung der Erscheinungen anstrebt — Stanisław Windakiewicz, den die psychologische und die streng philologische Analyse in gleichem Maße anziehen. — Gabrjel Korbut, ein polnischer Goedeke. Die wissenschaftliche Literaturforschung wird besonders in Lemberg gepflegt durch Roman Pilat, den Begründer einer historisch-philologischen Schule, und Wilhelm Bruchnalski, dessen Werke als Muster einer streng wissenschaftlichen Analyse und einer tiefdurchdachten synthetischen Konstruktion dienen können. Pilat's Schule vertreten ferner Bronisław Gubrynowicz, Wiktor Hahn, Tadeusz Pini und der auch um die Didaktik hochverdiente Konstanty Wojciechowski. Zu den älteren Lemberger Literaturhistorikern gehört Henryk Biegeleisen. Die Dichter- und Künstlerbiographie repräsentieren die Werke des Kritikers und Essayisten Ferdynand Hoesick [1]).

Zur Verbreitung der literarischen Kultur trägt selbstverständlich die Presse bei — und zwar neben den literarischen Zeitungen und den Familienblättern auch die politische Presse. Ein paar Beispiele mögen hier genügen: es könnte niemand im Bild von Krakaus geistigem Leben das hohe literarische Niveau des „Czas" („Die Zeit" — in jenen Jahren von Rudolf Starzewski redigiert) außer acht lassen oder in der Darstellung von Warschaus geistiger Atmosphäre den „Kurjer Warszawski" (Warschauer Courier) nicht erwähnen, den Wacław Szymanowski (seit 1868) zum Zentralblatt der Warschauer Intelligenz macht und in dem dann, den Traditionen des Szymanowski gemäß, Tadeusz Czapelski und andere Redakteure und Mitarbeiter sich so manches Verdienst um die Förderung der Literatur erwerben.]

* * *

Die reiche Entwicklung der Verskunst, die für das „Junge Polen" charakteristisch ist, kennzeichnet die meisten Lyriker jener Epoche. Wie leicht und musikalisch schmiegt sich der Vers dem echt poetischen Gehalt an bei Stanisław Rossowski. Wie läßt er bei Artur Oppmann (Or-ot) das alte Soldatenideal jugendfrisch aufleben und wie trifft er einen stilvollen Ton in den Bildern von Altwarschau. Eine zarte Dichternatur, träumerisch und schönheitsliebend, spricht in den Versen von Zdzisław Dębicki, den die weiteren Leserkreise vor allem als feinsinnigen Kritiker, als ausgezeichneten Feuilletonisten schätzen. Maryla Wolska, deren Pseudonym D-Moll treffend den musikalischen Charakter ihres Träumens und Dichtens charakterisiert — Edward Leszczyński, der die zartesten Stimmungen in harmonischen Worten festhält — die echt weibliche und oft glutvolle Lyrik der frühverstorbenen Kazimiera Zawistowska — die sehnsuchtsvolle Melancholie des Franciszek Mirandolla — die stille Schönheitskultur des Stanisław Wyrzykowski — die anmutigen Verse von Henryk Zbierzchowski — die bilderreiche Poesie des blinden Stanisław Barącz — der Märchenzauber der Bronisława Ostrowska — Wacław Wolskis weltfremde Lyrik eines Einsamen — die tieferlebten Gedichte der Marja Grossek — Józef Ruffers dem Ideal und der erhabenen Natur gewidmete Dichtung — die parfümierten Porzellanfiguren im Rokoko-

[1]) Den um 1900 erreichten Aufschwung der literarhistorischen Studien werden dann zahlreiche Forscher aufrechterhalten: Stanisław Pigoń Józef Ujejski, Stanisław Kot, Ludwik Bernacki, Wacław Borowy, Eugenjusz Kucharski, Emil Petzold, Roman Pollak, Zygmunt Łempicki, Stanisław Łempicki, Marjan Szyjkowski, Stanisław Szpotański, Juljan Krzyżanowski, Manfred Kridl, Zygmunt Matkowski, Stefan Kołaczkowski, Henryk Gaertner, Kazimierz Kolbuszewski, Aleksander Łucki, Michał Janik, Stanisław Kossowski, Mieczysław Smolarski, Zofja Gąsiorowska-Szmydtowa, Roman Dyboski, Stanisław Wędkiewicz, Gustaw Przychocki, Ryszard Ganszyniec, Władysław Folkierski, Zygmunt Czerny, Stefan Glixelli, Kazimierz Jarecki, Bolesław Orłowski, Maurycy Mann, Władysław Tarnawski, Jerzy Kowalski, Wacław Lednicki, Zygmunt Szweykowski, Mieczysław Hartleb, Henryk Życzynski u. a.

stil, die Juljusz German zu Trägern seiner Gefühle wählt, bevor er sich der Romanerotik zuwenden wird — Jan Pietrzycki, in Italiens Schönheit und in die Antike verliebt — Stanisław Maykowski, der als Vorläufer einer neuen Poesie den Expressionswert der alltäglichen Erscheinung wiederzugeben weiß — Ludwik Eminowicz, der schon ein expressionistischer Lyriker genannt werden könnte — sie alle zeigen die Mannigfaltigkeit der neuauflebenden Lyrik. Es fehlt auch nicht die Poésie fugitive, für die namentlich Kazimierz Laskowski sorgt.

Im Roman vertritt Gabrjela Zapolska († 1921) den Naturalismus, der aber schließlich ein stark sentimentales Gepräge bekommt. Erschütternde Lyrik durchdringt die psychologischen Analysen des Ignacy Dąbrowski. Eine Analyse des Fin-de-siècle bietet der vielseitige Leo Belmont. Novellen in Maupassants Genre schreibt Zygmunt Niedźwiecki. Naturalistisch behandelt Artur Gruszecki verschiedene Milieus und aktuelle Fragen. Zu den aktuellsten gehörte damals der Kampf gegen die Germanisierung; ihm ist u. a. die ergreifende Novelle „Der Pfarrer von Prießlau" von Jan Łada (Jan Gnatowski) gewidmet.

Eine starke Einwirkung von Żeromski fühlt man bei Gustaw Daniłowski († 1927), der die revolutionäre Gärung kraftvoll und stimmungsvoll zum Ausdruck bringt — hie und da auch bei Marja Jehanne Wielopolska, die sonst ihre eigenen Wege im bunten Kleid ihres aristokratischen Barockstils geht. Ein sowohl dem Dichter der „Heimlosen", als den russischen Schriftstellern verwandtes tiefes Mitleid durchdringt die Erzählungen von Felix Brodowski.

Żeromski's bedeutendster Nachfolger ist der männliche Vertreter des konspiratorischen Geistes Andrzej Strug (Tadeusz Gałecki, * 1873). Er ist es, der den Typus des „unterirdischen" Kämpfers und des Trägers der revolutionären Bewegung von 1905 mit packender Wahrheitstreue gestaltete.

Im polnischen Roman des neuen Jahrhunderts kann man oft ein starkes Hervortreten von germanischem und russischem Geist konstatieren (das letztere am stärksten bei Stanisław Brzozowski, der vor allem als Kritiker anspornend und belebend wirkte). Aber man findet auch einen typischen Repräsentanten von französischem Geist und Stil — und er ist zugleich der letzte typische polnische Landedelmann in jener Literatur, die einen Rey, einen Kochanowski, einen Krasicki zu ihren meist repräsentativen Gestalten zählt. Es ist Józef Weyssenhof (* 1860).

Ein polnischer Anatole France scheint er, als er mit unendlich feiner Ironie den Typus der innerlich hohlen Scheinkultur, Podfilipski, unsterblich macht („Leben und Taten des Herrn Zygmunt Podfilipski" 1899) — und mit derselben souveränen Ironie behandelt er die Aristokraten, deren Leben er mit der eingehendsten Kenntnis schildert („Die Affaire Dołęga"). Der Landedelmann, lebensfreudig und kerngesund und mit innigster Liebe an der Schönheit seiner Heimat hängend, schreibt das sonnige und von Waldesduft erfüllte Buch „Wildpret und Mädchen" (Soból i panna – wörtlich: „Zobel und Fräulein", 1911), ein Kunstwerk im vollsten Sinne des Wortes, das uns noch einmal die erfrischende Luft des „Pan Tadeusz" atmen läßt.

Der Wahrheitsdrang, der den Naturalismus beseelt, führt den hervorragenden Kritiker Karol Irzykowski, den konsequentesten aller Intellektualisten, zu einer rücksichtslosen Verfolgung der inneren Unwahrheit, einem Aufdecken der Kehrseite in der unaufhörlichen Lebenskomödie („Pałuba" 1904).

Das Problem der inneren Unwahrheit als eines auf dem Dichterleben lastenden Fluchs bildet den Ausgangspunkt von Kornel Makuszyński's Dichtung, die einerseits dem Staff und andererseits dem Słowacki das Geheimnis der Verskunst abgelauscht hat.

Er wandte sich dann dem Roman zu, stellte dem Cabotinismus einen Kultus des einfachen, reinen Herzens gegenüber und die Sehnsucht nach einem sonnigen Märchen inmitten der schmerzlichen Dissonanzen. Zum Teil nur lösten sich ihm jene Dissonanzen auf in einer humorvollen Lebensbetrachtung — und sein Hauptterrain wurde die groteske Erzählung und das humoristische Feuilleton. Einfall auf Einfall folgen in dem funkensprühenden Fluß seines eigenartigen Stils und eine innige Herzlichkeit verklärt sein Lachen, mit dem er in den trüben Zeiten des Weltkriegs und des Nachkriegslebens seinen Lands-



leuten so manche sonnige Stunde schenkte. Er ist auch der kunstvollen Poesie treu geblieben — aber die Herzen der weiten Leserkreise eroberte er als der beliebteste Humorist des heutigen Polens. —

Das Theater verdankt sowohl den Dichtern des „Jungen Polens" eine neue Glanzperiode, als den drei bedeutenden Krakauer Theaterdirektoren: dem Tadeusz Pawlikowski, einem wahren Kunstmäzen, der die Theatervorstellung zu einem vollendeten Kunstwerk zu gestalten wußte, dem Józef Kotarbiński, der auch als Kritiker seine tiefe Kenntnis der romantischen Dichtung bewies, und dem großen Schauspieler Ludwik Solski. Einen neuen Aufschwung bedeutet 1913 in Warschau die Begründung des ersten großartigen Privattheaters (Teatr Polski), dessen Schöpfer und Leiter Arnold Szyfman ist.

Die Theaterkritik steht im großen und ganzen nicht auf jener Höhe, die sie in den Rezensionen des Władysław Bogusławski erreicht hatte; doch sind auch hier hervorragende Vertreter zu nennen — vor allem Władysław Rabski, der in seiner Jugend selber Dramen schrieb, dann aber sein feuriges Temperament ausschließlich in den Dienst der Publizistik stellte.

Neben Wyspiański, Przybyszewski, Kisielewski, Rydel und Staff treten zahlreiche andere Theaterdichter auf, wie Tadeusz Jaroszyński, Tadeusz Konczyński, Maciej Szukiewicz, der von Sudermanns Technik zum Symbolismus übergeht. Dreimal erreicht Gabrjela Zapolska einen enormen Bühnenerfolg: zum erstenmal durch das realistisch patriotische Rührstück „Tamten" (Der Andere, 1896), dann durch eine geschickte Verwertung jenes jüdischen Milieus und jenes Problems, das Orzeszkowa im „Meir Ezofowicz" so tief erfaßt hatte („Małka Schwarzenkopf" 1897), endlich durch eine ausgezeichnete Satire auf das Familienleben und die Ethik der Bourgeoisie, die beste Komödie in Polens moderner Literatur, „Die Moral der Frau Dulska" (1907). Durch einen naturalistisch aus dem Leben gegriffenen Stoff wirkte Zygmunt Kawecki. Erstklassige Sittenschilderung bieten die Komödien des Włodzimierz Perzyński, der auf eine Jugendperiode stimmungsvoller Lyrik das ironische Lächeln seiner Theaterstücke folgen ließ. In seinem Wirklichkeitssinn könnte mit ihm Bolesław Gorczyński wetteifern. Von großer Bühnenkenntnis zeugen die Komödien und Possen von Stefan Krzywoszewski, einem Warschauer Robert de Flers. Die Sehnsucht nach einer sonnig einheimischen Atmosphäre schuf die Kömodien von Ignacy Nikorowicz und von Józef Wiśniowski. Das historische Schauspiel pflegten Stanisław Kozłowski, Ignacy Grabowski u. a.

Als Sprachvirtuos imponiert in seinen dramatischen Chroniken Adolf Nowaczyński. Mit einer staunenerregenden Kenntnis verschiedener Epochen läßt er jede Person die wirkliche Sprache ihrer Zeit sprechen. Man könnte bei ihm eine Art von historischem Naturalismus konstatieren, wie etwa in Hauptmanns „Florian Geyer".

An Größe des gewählten Themas geht Jerzy Żuławski (1874—1915) allen anderen voran. In der effektvollen Bilderreihe seines Stücks „Eros und Psyche" (1904) gibt er dem apuleischen Märchen jene Wendung, die es zuerst bei Victor Laprade („Psyché" 1841) erhielt: Psyche sucht ihren Geliebten in verschiedenen Epochen der Weltgeschichte, ein Symbol der stets im menschlichen Geiste lebendigen Sehnsucht nach dem Göttlichen. In der Lyrik ein Vertreter philosophischer Gedankendichtung, gelangt Żuławski zu einer harmonischen Synthese seines wissenschaftlichen und poetischen Zugs, als er den phantastischen Roman „Auf des Mondes Silberkugel" (Na srebrnym globie, 1903) schafft. Es gibt wohl wenige phantastische Romane, die in ihrem rein menschlichen Gehalt so ergreifend wären.

Die Wiener Theaterkultur, die das polnische Repertoire stark beeinflußte, repräsentiert ein hervorragendes Talent, das sowohl der polnischen als der deutschen Literatur angehört — Tadeusz Rittner (1873—1921).

Er ist oft dem Peter Altenberg und dem Arthur Schnitzler verwandt, manchmal dem Hermann Bahr — er läßt aber auch an Bernard Shaw denken und an Ibsens Sinn für die Tragik der modernen Wirklichkeit. In seinem „Dummen Jakob" (1910) wird ohne eine Spur von konventionellem Theatereffekt auf eine tiefe und originelle Art das Grundproblem der „Wildente" behandelt: die Frage nach der Berechtigung der Wahrheit und der Lüge inmitten der morschen modernen Gesellschaft. Überhaupt spricht sich Rittners zartfühlende, träumerische und dabei durch ihre Weltkenntnis erdrückte Dichternatur dort am vollständigsten aus, wo er den Vernichtungsstempel zeigt, den die Wertvollen, die Naiven, die aufrichtig Fühlenden und Denkenden inmitten der heutigen Weltordnung tragen.

Auf der Höhe von Wyspiański's bedeutendsten Dramen, die man mehrmals nachgeahmt hat (mit wirklichem Talent tat es besonders Jadwiga Marcinowska) — steht nur ein einziges Werk: „Judas von Karioth" (1913) von Karol Hubert Rostworowski (* 1877).



In einer symphonischen dramatischen Dichtung, deren Leitmotive an Wagners Musik zu denken zwingen, deren Massenszenen einem herrlichen Orchesterstück gleichen, wird eine jener „Rettungen" vollführt, die für die neuere Literatur so kennzeichnend sind. Man hat mehrmals den Judas zu rehabilitieren versucht — für Andrejev war er ja die einzige bedeutende Persönlichkeit unter den Aposteln ... Rostworowski's Idee erscheint in dieser Hinsicht wohl als die tiefste: Judas ist der kleine Mensch, der in Berührung mit dem allzuhohen Göttlichen vernichtet wird; er ist keine Persönlichkeit — aber er ist in vollstem Sinne ein Mensch, der den Menschen zum Mitfühlen zwingt. Und daß Rostworowski die Judastragödie zu einer rein menschlichen und allgemein-menschlichen zu gestalten vermochte, und dabei den Glanz des Göttlichen als musikalischen Grundton festzuhalten — das bleibt eine der großen Leistungen der Weltliteratur.

X. DIE LITERATUR DER KRIEGSJAHRE UND DES NEUEN REICHES.

Daß wir in der Epoche der größten sozialen Umwälzung leben, das ist wohl in diesem ersten Stadium der wirklichen Weltgeschichte, welche mit dem XX. Jh. beginnt, jedem kritischen Beobachter klar. Nicht alle aber möchten es anerkennen, daß wir auch das Anfangsstadium einer neuen Ästhetik vor uns sehen. Denn diese Ästhetik ist noch im Werden, unklar und unfertig — und was sie für jeden Verehrer der wahren Kunst besonders unsympathisch macht: sie wird, dem Geist der Technik und der wissenschaftlichen Forschung gemäß, nicht durch ein naturwüchsiges geniales Schaffen gestaltet, sondern durch allerlei Experimentieren. Jene Experimente werden auch von der polnischen Dichtung mitgemacht — von der Dichtung des neuen polnischen Reiches, die aber ebensowenig ein adäquates Bild der politischen Wiedergeburt bietet, wie die deutsche Literatur nach 1871 mit der Entstehung des neuen Deutschen Reiches nicht Schritt zu halten vermochte.

Die Kriegslyrik von 1914—1918 brachte wohl eine Reihe von neuen Talenten (an ihrer Spitze der 1918 im Kampf gefallene Józef Mączka), aber keine neuen Töne. Der Dichter, der durch eines von seinen Gedichten die höchste Popularität gewann, der die furchtbarste Tragik jener Jahre prägnant zum Ausdruck brachte: daß der polnische Soldat, in beiden Lagern zu dienen gezwungen, im Getöse der feindlichen Geschütze immer nur ein Wort vernimmt: „Ich bin's, dein Bruder, dein Bruder" — dieser Dichter, Edward Słoński, war in seiner schlichten und echt poetischen Lyrik nicht einmal ein Modernist, geschweige denn ein Neuerer.

Doch schon beginnen sich neue Versuche zu regen. 1915 feiert Juljusz Kaden-Bandrowski Piłsudski's Legionäre in einer seltsam klingenden Prosa, die das Ringen nach einem neuen Rhythmus verrät. Im Oktober 1917 beginnt Jerzy Hulewicz in Posen eine Zeitschrift „Zdrój" (Der Quell) herauszugeben, die, der deutschen „Aktion" verwandt, den Expressionismus predigt. Und das 1916 begründete literarische Organ der Warschauer akademischen Jugend, „Pro Arte et Studio" (anfangs von Edward Boyé redigiert), zuerst eine neue „Chimera" im Kleinen, wird auf einmal durch Juljan Tuwims Auftreten zur Tribüne einer neuen Poesie. (Unter dem Titel „Skamander" bleibt es fortan das Hauptorgan der jungen Dichtergeneration, der auch die von Mieczysław Grydzewski redigierten „Wiadomości Literackie" [Literarische Nachrichten] dienen.)

Diese neue Poesie steht in engem Zusammenhange mit der reichen Entwicklung der russischen Lyrik von Blok, Balmont, Briusoff und Severjanin bis Majakovskij. Sie verdankt so manches der Ausdruckskraft von Rimbauds Gedichten und dem Futurismus des Marinetti. Sie lernt von Verhaeren und noch mehr von dem „hymnischen Naturalismus" des Walt Whitman. In ihrer Stoffwelt huldigt sie dem Urbanismus, begrüßt die das bisherige Weltbild umgestaltende Technik, verzichtet aber keineswegs auf die Einfühlung ins Leben der Natur und



wählt das Alltäglichste zum Ausgangspunkt eines unbeschränkten Mitgefühls und einer Weltallerregung. In ihrer Verstechnik sucht sie die Wortakzente und das Tempo der einzelnen Wortgruppen zur Grundlage einer musikalisch freien Form zu erheben, die organisch aus dem Rhythmus der Erscheinung emporwächst; sie erneuert die Reimtechnik, ersetzt manchmal den Reim durch Assonanzen und wechselt zwischen Klangmalerei und absichtlicher Tonlosigkeit. Die Ausdrucksmittel bereichert sie durch das Heranziehen der neuen Welt, die die Technik geschaffen hat. Sie will die abgelebten Bilder durch Neues, Auffallendes ersetzen. Sie folgt der neuen Musik in der Verwertung von Dissonanzen, indem sie Ausdrücke von durchaus verschiedenem Gefühlswert zusammenstellt. Sie bevorzugt das Wort auf Kosten des Satzes. In ihrem Gesamtcharakter ist sie auf das Dynamische eingestellt. Sie verzichtet auf logische Entfaltung, auf die Motivation — in sprunghafter Hast gibt sie sich der irrationellen Lebensempfindung hin und trotzt den Greueln der Kriegszeit durch ihre absolute Lebensbejahung.

So ist denn der erste Band von Juljan Tuwim, „Das Lauern auf Gott" (Czyhanie na Boga), ein Dithyrambus der brausenden Lebensflut.

Jeder Eindruck ist ihm eine Offenbarung — und er versenkt sich in ihn mit einer primitiven Macht der Sinnesempfindung und zugleich mit der raffinierten Kultur eines Virtuosen. Denn was ihn so eigenartig erscheinen läßt, ist eben jene überraschende Vereinigung von Unmittelbarkeit und von virtuosenhaftem Künstlertum. Alles ist ihm ein Spiel — aber dieses Spiel ist zugleich eine sinnliche heidnische Anbetung. Es ist ein dionysischer Tanz von Klang und Rhythmus, ein Sich-Berauschen am Bild und am Wort. Ihm ist das Wort ein lebendes Wesen; er weiß es in dessen Jugendfrische und in dessen wollüstigem Duft und in dessen Brutalität und in dessen schmerzlicher, wundenschlagender Schärfe aufzugreifen und lebt sich aus, indem er die Worte vor sich hinwirft, von denen jedes nicht eine Bezeichnung des Eindrucks ist, sondern der Eindruck selbst. Sie sind seine Lust und seine Qual—und nicht umsonst gab er dem fünften Bande seiner Gedichte den Titel: „Worte voll Blut" (Słowa we krwi).

Grundverschieden ist von dieser sinnlich packenden Dichtung die Weltanschauungslyrik des Jan Lechoń. Ihm ist nie die Flut der Erscheinungen das Wesentliche, sondern ihre Bedeutung und seine Stellungnahme. Das nähert ihn der Romantik.

Er will die Probleme des nationalen Lebens als leidenschaftlicher Kämpfer bewältigen und angesichts der großen Umwälzung unternimmt er im Sinne von Wyspiański eine Abrechnung mit der Tradition und mit der Gegenwart. Sein „Karmesinpoem" (Karmazynowy poemat) sucht die Grundtöne der polnischen Psyche in synthetisch lyrische Bilder und in Gestalten, die dem nationalen Bewußtsein besonders gegenwärtig sind, zusammenzudrängen. Ein paar Jahre später folgte ein Zyklus von Sonetten „Silbern und schwarz" (Srebrne i czarne) — das Nachsinnen über das Persönliche und das Allgemeinmenschliche wird hier in gedankenschwere Verse gefaßt, deren unheimliche Ruhe einen Abgrund ohne irgend welchen Anhaltspunkt erschließt. Eine tragische Lyrik, die zugleich durch ihre wortkarge Selbstbeherrschung klassisch anmutet. Als einer der Führer anerkannt, ist Lechoń in Wirklichkeit vereinsamt und schon sein historisches Bewußtsein bildet einen Kontrast zur ahistorischen Poesie des heutigen Tages, die der Tradition oft ganz fremd gegenübersteht, die widerstandslos von der wechselnden Welle der Erscheinungen hin und her geworfen wird, weil sie kein Gestern in ihrer Brust fühlt.

Neuen, packenden Ausdruckswert von Wort und Bild findet nächst Tuwim vor allem Antoni Słonimski — unruhig, vielseitig, chamäleonartig, zur Propaganda und zur Bouffonerie gleich bereit, den internationalen Bewegungen neugierig entgegenlauschend. Die Lebensbejahung des neuen Menschen klingt am reinsten, in meist sympathischen Tönen bei Kazimierz Wierzyński. Echt poetisch in Form und Gehalt, ist er ein wahrer Dichter der sorglosen Jugend, der die ganze Welt als ein großes Abenteuer erscheint und die mit kindlicher Neugier und mit einem Überschuß an Energie eine Reise durchs Leben unternimmt. Als echter Anakreontiker, als Dichter des „Liebesglücks" könnte ihm Juljan Ejsmond die Hand reichen — zugleich ein Übersetzer der polnisch-lateinischen Dichter und nach Jan Lemański und nach Benedykt Hertz der dritte talentvolle Erneuerer der Fabel. Als Anbetung der produktiven Arbeit äußert sich die Lebensbejahung bei Mieczysław Braun. Mit einem religiösen Ton ist sie bei Józef Alexander Gałuszka verbunden, der in der großen Mannigfaltigkeit seiner Poesie auch die neuen Mittel verwendet und der den



eigenen Ton am besten trifft, wenn er „Gottes Lächeln" in der Welt empfindet. Doch ist auch eine melancholische Lebensbetrachtung den neuen Dichtern nicht fremd — Feliks Przysiecki gibt seiner Sammlung nicht umsonst den Titel: „Gesang in der Finsternis" — und einer der allerjüngsten widmet seine Lyrik „denen, die traurig sind" (Jan Zahradnik). Und drohend und kampfbereit ertönt der bolschevistische Protest gegen alle jene Tendenzen, die den Weltkrieg möglich gemacht haben, in Władysław Broniewski's „Soldat inconnu" und seinen anderen Gedichten. Trotz urbanistischer Sympathien spricht bei diesen Dichtern oft eine frische Naturempfindung. Und der abseits stehende Bolesław Leśmian zeigt in seiner „Wiese" (Łąka) eine ganz eigenartige Einfühlung in das innerste Weben und Leben der Natur.

Daß die neuen Richtungen eine wirkliche Bereicherung der Ausdrucksmittel mit sich gebracht haben, das beweist auch die über eine Menge von Tönen und von Formen herrschende Dichterin Iłła Kazimiera Iłłakowicz. Heldenhafter Enthusiasmus und die Primitivität der Legende sind ihr ebenso zugänglich, wie die Naturschilderung, der Kinderton und das raffinierte Salonspiel. Das moderne weibliche Empfinden äußert sich bei Wanda Melcer-Rutkowska. Echt weiblich ist das tändelnde Rokokospiel von Assonanzen und kurzen freibewegten Strophen bei Marja Kossak-Pawlikowska, die uns die Jazzbandatmosphäre im Spiegelbild einer zarten Frauenseele zeigt, während Beata Obertyńska die modernen Töne mit der poetischen Melodie einer alten Kultur und mit sentimental-romantischen Erinnerungen harmonisch vereint (besonders in einem Zyklus von Erzählungen).

Der Expressionismus, von Adam Bederski, Jerzy Hulewicz, Witold Hulewicz, Jan Stur u. a. vertreten, fand einen bedeutenden Dichter in Józef Wittlin.

Seine „Hymnen" lassen schon durch ihren Titel an Kasprowicz denken — doch am nächsten ist er in seinem Humanitätsgedanken und in seinem mystischen Gottsuchen den deutschen Expressionisten. Während sich die meisten anderen Dichter von den schmerzlichen Bildern der Kriegsjahre absichtlich abzuwenden scheinen, erwächst sein ganzes, von starkem Ethos und Pathos durchdrungenes Schaffen aus dem Weltkriegserlebnis. So ergreifend, wie in seinem „Hymnus von einem Löffel Suppe", ist der endlose Jammer jener Epoche kaum irgendwo ausgedrückt worden.

Vom deutschen Expressionismus ging auch Emil Zegadłowicz aus, der jedoch sehr bald seiner Dichtung einen bodenwüchsigen Charakter zu verleihen verstand.

Er schuf sich eine äußerst musikalische, symphonische, manchmal weitschweifige Form, die durch die Anwendung der Alltags- und Volkssprache um so origineller erscheint. Seine Balladen — Klang-, Eindrucks- und Gefühlskompositionen auf Grund einer halb phantastischen Erfassung des modernen Lebens — knüpfen eher an die Ballade als Tonstück an, als an die Erneuerung der literarischen Gattung. In seiner mystischen Ideologie geht er vom „Buch der Armen" aus, in seinen Dramen ist er ein Nachfolger von Wyspiański, vor allem aber begründet er, als Gegner der internationalen urbanistischen Richtung, einen neuen Regionalismus. Neben der „podhalanischen" Schule (Orkan, Feliks Gwiżdż, Jan G. H. Pawlikowski, der eine halb mythische Neubelebung von Tetmajers „felsigem Podhale" bietet) entsteht unter seiner Führung die „Beskidengruppe" (Emil Kozikowski, Tadeusz Szantroch, Janina Brzostowska, Józef Birkenmajer) Er besingt die innige Religiosität des fromm arbeitenden stillen Mannes aus dem Volke — und während sonst der Expressionismus, auf das Typische und Allgemeinmenschliche gerichtet, die „Heimatkunst" ausschließt — schafft er eine expressionistische Heimatkunst. Es steckt darin wohl eine Flucht in die Idylle, die man auch bei Leonard Podhorski-Okołów in seinem innig poetisch empfundenen „Weißrußland" (Białoruś) fühlt.

Die bisher genannten und einige anderen jungen Dichter (wie Włodzimiecz Słobodnik, Stefan Napierski, Jerzy Liebert), ähnlich auch die um die Krakauer „Literarische Zeitung" gruppierten (Jerzy Braun, Janusz Stępowski, Witold Zechenter) könnten noch beinahe als literarisches Zentrum betrachtet werden. Die extremen Tendenzen des Futurismus und der verschiedenen anderen allerneuesten Bestrebungen (Dadaismus u. dgl.) werden von einer Reihe der jungen Warschauer und Krakauer Autoren realisiert (Jerzy Jankowski, der schon 1913 im Stil Marinettis schrieb, Anatol Stern, Alexander Wat, Tytus Czyżewski, Bruno Jasieński, Józef Przyboś, Jalu Kurek, Stanisław Młodożeniec u. a.).

Ohne die neuen Errungenschaften der letzten Jahre zu leugnen, darf man ihre Schattenseiten nicht verschweigen: den Zug marktschreierischer Reklame, eine Vorliebe für das Geschmacklose, die Brutalität in der Behandlung des Abstoßenden, die äußerste Erniedrigung des Erotischen (freilich ist selbst das heutige Polen weit entfernt von der anderswo herrschenden



Pornographie). Oft sieht man übrigens, daß der Autor nur ein Ziel hat: „épater le bourgeois." Das Streben nach unverfälschter Wiedergabe des bunten Nebeneinanders der „reinen Erfahrung" ist mitunter nichts anderes, als Mangel der Kompositionskunst. Expressionistische Tiefe wird manchmal durch einfache Unverständlichkeit ersetzt — und in den bizarren futuristischen Zusammenstellungen, die die irrationelle Lebensflut widerspiegeln sollen, vergißt man hie und da, daß selbst für die modernste Ästhetik sinnlos und irrationell keine Synonyma sind. —

Eine neue Prosa ertönt bei Juljusz Kaden-Bandrowski, der sowohl dem Expressionismus als dem Impressionismus und Naturalismus die Ausbildung seines Stils verdankt. Den beschleunigten Rhythmus der heutigen Lebenshast will er wiedergeben, dessen vorwärtsdrängende Dynamik und manchmal dessen Arhythmie.

Die abgehackten Sätze, die Zickzacklinien von Wortgruppen, darunter einmal nach dem anderen ein farbensprühender Ausdruck, immer frisch aus der lebendigen Sprache gegriffen, nie literarisch abgekühlt — das alles dient einer sprunghaften, abgerissenen und doch an allerlei Details reichen Darstellung von Tatsache, Willensspannung, Eindrucksfülle und emotioneller Erregung. Er sucht nach neuen Stoffgebieten und will die Gegenwart auf frischer Tat ertappen. Dies gelingt ihm am vollständigsten in den von innigstem Mitgefühl belebten Erzählungen aus dem Soldatenleben („Herzensbündnis" [Przymierze serc]). Er trachtet auch reichhaltige Bilder des zeitgenössischen Polens zu entwerfen mit einem absichtlichen Hervorheben des grau Alltäglichen, des Allzumenschlichen. Er bietet in einem ergreifenden Bild der Kohlenbergwerke ein Pendant zu Zola's „Germinal" („Lenora" und „Tadeusz"). Es ist aber ungemein kennzeichnend, daß dieser modernste unter Polens Romanschriftstellern erst dann den Weg zu aller Herzen fand, als er sich — in die Erinnerung sentimental versenkte und seine Kindheit im Zyklus „Meiner Mutter Stadt" und „In vergessener Erlen Schatten" wieder aufleben ließ.

Wenn Kaden-Bandrowski und seine Schule (Marja Dąbrowska in ihren ausgezeichneten Dorfgeschichten und Kindheitserinnerungen) vor allem nach einem neuen Rhythmus streben, wirkt die Prosa des Jarosław Iwaszkiewicz durch ihre Sprachmelodie. Zum Teil verdankt er es seinem tiefen Verständnis für die Musik, zum Teil vielleicht der musikalischen Schönheit von Rußlands moderner Dichtung. Er begann als Dichter — raffiniert, rätselhaft, beunruhigend, ans Perverse grenzend. Alle diese Züge charakterisieren auch seine Prosa; aber sowohl in stilisierten Erzählungen und Legenden, als auch in den zwei Romanen, die eigentlich nur eine Reihe von emotionellen Erregungen bald andeutend, bald schildernd enthalten — siegt über alles Stoffliche die einschmeichelnde Musik seiner künstlerisch abgewogenen Worte.

Für die meisten Vertreter der neuen Generation ist es charakteristisch, daß sie sich der Flut von Erscheinungen hingeben, ohne an ihr Beherrschen zu denken. Die Anfangsnummer des „Skamander" predigte als Programm — die bewußte Programmlosigkeit. Es ist also keineswegs ein Glaubensbekenntnis der Mehrheit, wenn der Dichter und Kritiker Jan Nepomucen Miller den „Universalismus" als Losungswort einer antiindividualistischen und dem Partikularismus feindlichen neuen Literatur auf den Schild erhebt — und nur im Namen einer kleinen Gruppe sprechen die Theoretiker eines literarischen Formismus, Leon Chwistek, Tadeusz Peiper und vor allem Stanisław Ignacv Witkiewicz. Maler, Ästhetiker, Theaterdichter, Romanschriftsteller — entwickelt Witkiewicz im Anschluß an die neueste deutsche Ästhetik und an den Empiriokritizismus seine Theorie der „reinen Form". Das Theaterstück soll eine freie Konstruktion von Lebenselementen bieten, unbekümmert um die Kausalverhältnisse der Wirklichkeit, nur vom Formwillen des Künstlers bestimmt, der auf diese Weise sein innerstes Verhältnis zum irrationellen Leben, sein „metaphysisches Gefühl" ausdrückt. Die Dramen von Witkiewicz sind die weitgehendsten Experimente der heutigen polnischen Literatur, aber sie sind eben, trotz des unleugbar kraftvollen Talents des Verfassers, nur Experimente.

Siegreich sind in Polen die revolutionären Bühnenreformbestrebungen, in denen Rußland allen anderen vorangeht, nur auf dem Gebiet des Konstruktivismus und Expressionismus in der Inszenisierungskunst. Leon Schiller de Schildenfeld ist hier der schöpferische Vorkämpfer — und sein Einfluß auf die Dichter läßt sich in Słonimski's Drama „Der Turm Babel" konstatieren. Sonst merkt man nur selten (bei Jerzy Hulewicz, bei W. Wandurski, bei T. Czyżewski) die Spuren neuer Technik, obwohl es nicht an neuen Talenten fehlt. Ein zartes Gewebe von Stimmungen bringt Bohdan Katerwa (Szczepan Jeleński) auf die Bühne, eine echte Poesie atmen die Komödien von Jerzy Szaniawski, und einer poetischen



Einbildungskraft entspringen auch die Stücke von Witold Bunikiewicz. Im satirischen Spiel einer intellektualistisch konstruierten Groteske erinnert Bruno Winawer an Bernhard Shaw. Die Persiflage von aktuellen und traditionellen Motiven sagt besonders dem an französischen Mustern herangebildeten ausgezeichneten Novellisten Wacław Grubiński zu, der die Ursache des fortdauernden trojanischen Krieges darin sieht, daß Menelaos . . . die alternde Helena um keinen Preis wiederhaben will. Auf den von Wyspiański und Rostworowski vorgezeichneten Bahnen schreitet Edwin Jędrkiewicz in seinem „König Saul" und baut in einer eigenartigen Komödie eine phantastische Welt der primitiven Instinkte auf. Man fühlt hier, ähnlich wie in den Novellen desselben Dichters, einen Hauch von Böcklins Mythologie. An Wyspiański und an expressionistische Tendenzen erinnern die von edlem Pathos durchdrungenen historischen Dramen von Kazimierz Brończyk. Ein Wiederaufleben der Romantik fühlt man im „Farys" von Stanisław Miłaszewski. Ins Reich des Unbewußten dringt das Weltanschauungsdrama von Andrzej Rybicki ein. Ein konsequenter Vertreter der Poesie auf der Bühne ist Ludwik Hieronim Morstin. Von seinen „Lilien" (1912) bis zum Übersinnlichkeitsdrama der heutigen Gewissenskonflikte „Im stillen Edelhaus" (W cichym dworze) wechseln seine Töne, die sich bald der Romantik, bald dem Neoklassizismus, bald dem Wyspiański nähern — aber unverändert bleibt der Hauch einer stilvollen Poesie.

Auch sonst sind in der Dichtung der letzten Jahre keineswegs die alten Töne verstummt. Aufrichtig und sympathisch klingen sie z. B. bei Tadeusz Kończyc und kommen auch in den Gedichten von Anna Słonczyńska, von Antoni Bogusławski, von Marja Kasterska zum Ausdruck. An die Zeiten der „Chimera" erinnert das Virtuosentum von Zdzisław Kleszczyński. Und was ein talentvoller Lyriker, Antoni Waśkowski, in einer Nachahmung von „Beniowski" sagt: „Von jenen Treuen bin ich, die der Tradition treu geblieben" — das könnte noch mancher andere wiederholen. Auch in den Romanen und Novellen ist es oft eher das Stoffgebiet, das neu anmutet, als eine neue Technik (wie etwa die Kinotechnik von Stefan Kiedrzyński). Selbst die von den neuesten Richtungen (man denke nur an Proust) so vernachlässigte Erzählungskunst gehört keineswegs zur Vergangenheit. Unter den Schriftstellern, die nach dem Weltkrieg in den Vordergrund traten, sind zwei hervorragende Erzählertalente zu nennen: Ferdynand Goetel, der dabei in seinen exotischen Erzählungen tiefe Probleme berührt („Menschlichkeit" [Ludzkość]) und sich auch einmal einer ganz eigenartigen Technik zu bedienen weiß („Von Tag zu Tag". das Tagebuch eines Schriftstellers, der zugleich einen Erinnerungsroman schreibt) — und Zofja Kossak-Szczucka, in ihrem Zug zum Epischen dem Sienkiewicz verwandt.

Die Vertreter der älteren Generation, mit Andrzej Strugs (vgl. S. 98) männlicher Gestalt an der Spitze, der die durch den Weltkrieg verursachte innere Zerrüttung, die aus ihren Geleisen getretene moralische Weltordnung ergreifend und beunruhigend zur Darstellung bringt und an die qualvollen Seelenbilder von Dostojevskij erinnert — erreichen oft erst jetzt den Höhepunkt ihres Schaffens. Das gilt von Zofja Rygier Nałkowska, die schon seit 1906 durch ihre kühle Analyse, durch ihre Stilbeherrschung zu den bedeutenden Vertretern des Romans gehörte. Ihr Intellektualismus, der eine Erneuerung von La Bruyères Charakterisierungskunst ermöglichte („Charaktery"), verband sich erst jetzt mit einem tiefen Gefühl, das sowohl den internationalen Roman „Choucas" durchdringt, als ein Buch von Kindheitserinnerungen. Die Kindheitserinnerungen werden übrigens dem betäubenden Gewirr der Gegenwart zum Trotz eines der wichtigsten Themen der Literatur. Ihnen verdankt der wundervoll zarte autobiographische Roman von Tadeusz Rittner, „Die verschlossene Tür". seinen unaussprechlichen Reiz.

Auch Piotr Choynowski, ein Meister der kurzen Erzählung, steht im Roman „Jugend, Liebe, Abenteuer" — dem sonnigsten Roman der Gegenwart, gleichsam Eichendorffs „Aus dem Leben eines Taugenichts" in die Atmosphäre revolutionärer Gärung versetzt — auf der Höhe seiner bisherigen Laufbahn — und Zygmunt Bartkiewicz hat erst in der „Geschichte eines Hofraums" sein kräftiges Talent zur vollsten Reife gebracht; es ist eine Elegie auf das Zugrundegehen der adeligen Welt, auf ergreifende Weise das Schicksal von Mensch und Hund verknüpfend. Der Hund spielt die wichtigste Rolle in der erneuerten Tiererzählung — bei der Nałkowska oder bei dem talentvollen regionalistischen Schriftsteller Jan Wiktor („Burek"). Wichtige Probleme des nationalen Lebens stehen im Mittelpunkt von Zygmunt Kisielewski's Romanen. Sie sind von einer Sehnsucht nach einer neuen Idee, nach einem neuen Menschen durchdrungen. Dieser Sehnsucht stellt auch Gustaw Olechowski sein Erzählertalent zu Diensten. Die Kriegsnovelle vertritt mit bezwingender Plastik Eugenjusz Małaczewski — eines der größten Talente, dem ein frühzeitiger Tod die Möglichkeit einer vollen Entfaltung raubte. Von einem hervorragenden Talent zeugen auch die Kriegsnovellen von Jerzy Kossowski. Dem Weltkrieg verdankt Edward Ligocki die ergreifendsten Motive seiner Romane, die oft durch poetische Kraft anziehen.

Aus den Erlebnissen der Weltkriegsjahre schöpft Jerzy Bandrowski den hochinteressanten Stoff seiner Werke. Lebensvolle Dokumente des Nachkriegslebens sind die Romane von Włodzimierz Perzyński. Eine ausgesprochene literarische Kultur atmen die Novellen der zartfühlenden Dichterin Zuzanna Rabska. Durch eine packende Erzählungskunst weiß Maciej Wierzbiński zu wirken. Die Reiseliteratur repräsentieren außer F. A. Ossendowski auch Goetel und Jan Parandowski, einer von denen, die „das Land der Griechen mit der Seele suchen". Der Übersinnlichkeitsroman und die Übersinnlichkeitsnovelle, von Meyrink zu neuer Blüte gebracht, sind das Terrain von Stefan Grabiński, der besonders die moderne Phantastik des dahinsausenden Eisenbahnzugs auf eine höchst originelle und ergreifende Art zu verwerten wußte. Mit Lebenswahrheit und Herzenswärme zeichnet Edward Woroniecki eine Kindesseele. Die Luft der alten Adelstradition atmen die Bücher von Wanda Miłaszewska. Das Gebiet der Phantastik und Symbolik streift Ewa Szelburg. Intellektualistische Konstruktion bietet die Prosa von Alexander Wat. Durch kühne Behandlung eines heiklen Themas interessiert Marja Kuncewiczowa. Die humoristische Erzählung vertritt die köstliche Romanparodie von Magdalena Samozwaniec (Pseudonym von Marja Kossak-Starzewska).

Der historische Roman—vom Dichter und Romanschriftsteller Mieczysław Smolarski, von Zofja Kossak-Szczucka, von Stanisław Szpotański, einem ausgezeichneten Kenner des Novemberaufstandes und der schmerzdurchzuckten großen Emigration — auf eigenartige Weise auch von Juljan Wołoszynowski, zugleich einem Vertreter der „vie romancée", gepflegt — scheint dem gegenwärtigen Geschmack weniger zu entsprechen. Und doch hat man sich in Polen nie so verständnisvoll dem Mittelalter zugewandt. Berents „Lebende Steine" sind natürlich das Höchste auf diesem Gebiet — und daß sie Anklang gefunden haben, das beweist u. a. die kunstvoll mittelalterlich stilisierte Legendendichtung der Zofja Reutt-Witkowska. Im einfachen Erzählungsstil, aber mit staunenswerter Einfühlung in das primitiv kraftvolle Fühlen und Wollen und mit meisterhafter Beherrschung archaistischer und volkstümlicher Sprachelemente schafft Jan Powalski (Pseudonym von Aniela Nitschowa) eine „großpolnische Idylle aus dem XIII. Jh."

Und wie ein kunstreich illuminiertes Buch aus einem mittelalterlichen Kloster mutet die „Ducissa Cunegundis" von Stanisław Wasylewski an. Es ist bisher der einzige Roman des Schriftstellers, der ein Meister des kulturhistorischen Essays ist und ein Meister der Prosa, und mit französischer Leichtigkeit und Grazie stilvolle Gestalten einer entschwundenen Zeit in fesselnder Darstellung vorführt. Am meisten ist er wohl in die Rokokoepoche verliebt, und wenn er die romantische Liebe charakterisiert, verleiht er ihr auch ein Rokokoparfüm. Denn es ist seltsam, daß eben die Rokokozeit immer mehr einen romantischen Reiz auf den modernen Menschen ausübt und dem Jahrhundert des Automobils und des Jazzband als eine Art von Kulturparadies erscheint.

In der Übersetzungsliteratur imponiert die Riesenleistung des Tadeusz Żeleński (Pseudonym: Boy), der vor dem Weltkrieg die Pariser Chanson im Stil des Chat Noir mit unerhörtem Erfolg auf den polnischen Boden verpflanzt hatte. Alle bedeutenden Autoren Frankreichs möchte er polnisch sprechen lassen, und in seiner „Bibliothek" sind neben Molières sämtlichen Werken Villon und Descartes, Rabelais und Musset vertreten und vor allem — fast der ganze Balzac.

Auch andere wagen sich oft an die schwierigsten Aufgaben heran: so werden z. B. von der Dichterin und Kritikerin Julja Dickstein-Wieleżyńska die „Odi barbare" kunstvoll übersetzt. Beachtenswert erscheinen die zahlreichen Übertragungen aus dem Griechischen — die ausgezeichnete Wiedergabe des Aristophanes von Józef Jedlicz, die herrlichen Platoübersetzungen von Władysław Witwicki. Eine neue Ilias bietet der unermüdliche Jan Czubek. Ein Meisterstück ist Tuwims Paraphrase des russischen Igorliedes und Miłaszewski's „Don Juan" von Zorilla. Hochinteressant sind zwei große expressionistische Übertragungsexperimente: Wittlins „Odyssee" und Goethes „Faust" von Zegadłowicz. Selbstverständlich werden auch die neuesten Erscheinungen nicht außer acht gelassen (die französische Lyrik von Anna Ludwika Czerny).

[Man darf wohl im Gesamtbild der heutigen Dichtung die reiche Entwicklung der Jugendliteratur nicht unerwähnt lassen. Diese Literatur, ehemals in Polen von Klementyna Tańska geschaffen, dann durch die Fabeln des Stanisław Jachowicz, noch später durch die herzliche, sympathische Dichtung von Władysław Bełza und durch spezielle Zeitschriften, wie der ausgezeichnete „Mały Światek" (Kleine Welt) von Anna Lewicka, vertreten—lockt immer mehr die Dichter und Schriftsteller, seitdem hier



Marja Konopnicka ein anregendes Beispiel gegeben. Als die talentvollsten und eigenartigsten sind heutzutage Janusz Korczak, Janina Porazińska und die frühverstorbene Zofja Rogoszówna zu nennen.]

* * *

Die im Werden begriffene Literatur des neuen polnischen Reiches läßt sich schwerlich in ein einheitliches Bild zusammenfassen. Es fehlt jenes einigende Band, das früher die Unabhängigkeitsidee bildete. Die Staatsidee ist noch zu neu, um in einem gleichen Maße die Triebfeder des künstlerischen Schaffens zu werden, dessen jahrzehntelang wirkender Hauptquell glücklicherweise versiegt ist. Übrigens ist ja das Streben stets poetischer als die Erfüllung, die Sehnsucht poetischer als der Besitz. Und die Erinnerung, deren poetische Bedeutung der des Träumens und Verlangens gleichkommt, wirkt mächtig nur in einer von historischer Tradition beseelten Kollektivität. Im heutigen Polen ist diese Tradition geschwächt — einerseits im Zusammenhang mit den allgemeinen ahistorischen Tendenzen, andererseits infolge der völligen sozialen Umschichtung. Noch bis ans Ende des XIX. Jh. konnte die polnische Literatur als Dichtung des Adels betrachtet werden — erst im XX. Jh. wird sie von Nichtadeligen beherrscht.

Wenn also die Bedeutung des literarischen Schaffens in einer Epoche, die ihre schöpferische Phantasie vor allem in der Technik und in der Wissenschaft entfaltet, deren Dichtung im Flug der Aëroplane, im Sausen der Automobile, in der zweckmäßigen Pracht der Maschinenhalle und in Einsteins Relativitätstheorie zu suchen ist, und die zugleich ihren ästhetischen Hunger im Lichttheater stillt und ihre Empfänglichkeit im Tanztaumel und im Getöse der Jazzbandmusik betäubt — wenn die Bedeutung des literarischen Schaffens überall vermindert erscheint, so muß dies um so mehr im neuen Polen der Fall sein. Und hier wie überall hat man den Eindruck, daß die Literatur durch das gesteigerte Tempo des Lebens überboten und überflügelt worden ist und nun ihre Verspätung gleichsam nachholt.

Doch sieht man und fühlt, wie sich die neuen Kräfte regen und nach einer Bewältigung der neuen Wirklichkeit ringen. Es ist nicht der Niedergang der abendländischen Kultur, den wir miterleben — es ist vielmehr der Beginn einer weltumfassenden Kulturentfaltung. Die bisher schlummernden Kräfte von Polens Volksmassen sind zur schöpferischen Teilnahme an den Bestrebungen einer neuen Epoche berufen.

Literaturnachweis.

Bibliographie: K. Estreicher, Bibljografja polska 1870ff. (Das von Karol Estreicher begonnene, von Stanisław Estreicher und einer speziellen Kommission fortgesetzte Riesenwerk umfaßt im ersten Teil (Bd. I—VII) das XIX Jh. bis 1880, im zweiten (Bd. VIII—XI) eine chronologische Übersicht des XV., XVI., XVII., XVIII. und XIX. Jh., im dritten (XII.—XXVII., weitere Bände in Vorbereitung) eine erschöpfende Bibliographie vom XV. bis zum XVIII. Jh., im vierten (4 Bde.) die Drucke von 1881—1900). — L. Finkel, Bibljografja histor i polski j 1906 (Dodatek 1914). — W. Hahn, Bibljografja bibljografji polskiej 1921.

Gesamtdarstellungen: A. Brückner, Dzi je literatury polskiej w zarysie, 2 Bde. (Dritte Aufl. 1921.)— P. Chmielowski, Historja literatury polskiej, 6 Bde. (Eine Neubearbeitung von St. Kossowski umfaßt bisher nur einen Band, der dem Bd. I—II der 1. Aufl. entspricht.) — R. Pilat, Hist. lit. pols. (die erste Auflage, aus dem Nachlaß von W. Bruchnalski redigiert, von L. Bernacki, W. Bruchnalski und K. Wojciechowski bearbeitet (1907—1911), umfaßt als Bd. II—IV die Zeit von 1500 bis 1815; jetzt erscheint eine neue Auflage, von L. Bernacki und St. Kossowski redigiert, bisher Bd. I, 1926 [Mittelalter]). — St. Tarnowski, Hist. lit. pols. 1900, 6 Bde. — Encyklopedja Polska Akad. Umiej. Bd. XXI—XXII (Dzieje lit. pięknej w Polsce) 1918 (von W. Bruchnalski, A. Brückner, Br. Chlebowski, I. Chrzanowski, T. Grabowski, Br. Gubrynowicz,



W. Hahn, J. Kallenbach, M. Mann, T. Sinko, St. Tarnowski, J. Tretiak, K. Wojciechowski). — G. Korbut, Literatura polska, 3 Bde., 1917—1921 (vor allem ein bibliograpisches Handbuch).

In deutscher Sprache das ausgezeichnete Werk von A. Brückner, Geschichte der poln. Lit. (2. Aufl. 1922). Englisch das wertvolle Buch von R. Dyboski. — Nur bis 1795 reicht das Buch von I. Chrzanowski, Hist. lit. Polski niepodległej (mehrere Aufl.) und der I. Bd. von St. Dobrzycki's Hist. lit. pols. 1927.

Das XIX. Jh.: Wiek XIX. Sto lat myśli polskiej. Życiorysy, streszczenia, wyjątki. Pod redakcją Br. Chlebowskiego, Ign. Chrzanowskiego, H. Gallego, G. Korbuta i St. Krzemińskiego, w dwunastu tomach (bisher Bd. I—IX). — Br. Chlebowski, Literatura pols. 1795—1905.

I. Eine erschöpfende Darstellung der mittelalterlichen Lit. in R. Pilats Literaturgesch. (Bd. I in 2 Teilen, bearb. von St. Kossowski). — J. Łoś, Początki piśmiennictwa pols. 1922. — L. Nehring, Altpoln. Sprachdenkmäler 1887. — T. Lehr-Spławiński, Problem pochodzenia pols. języka literackiego (Przegląd Współczesny 1926). — Zeissberg, D. poln. Geschichtschreibung d. Mittelalters 1873. — M. Bobrzyński u. St. Smolka, J. Długosz 1893. — J. Fijałek, Mistrz Jakób z Paradyża, 2 Bde., 1900. — K. Morawski, Historja Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2 Bde., 1900.

II. K. Morawski, op. cit. — L. Ćwikliński, Klemens Janicki 1893. — L. Bernacki, Pierwsza książka polska 1918. — A. Brückner, Różnowiercy polscy 1905. — H. Dalton, Joannes a Lasco 1881. — Ks. Warmiński, A. Samuel i J. Seklucjan 1906. — T. Grabowski, Z dziejów lit. kalwińskiej w Polsce 1906. — Ders., Lit. luterska w Polsce XVI w. 1922. — Ders., Lit. arjańska w Polsce 1908. — K. Kolbuszewski, Postyllografja pols. 1921. — St. Tarnowski, Polscy pisarze polityczni XVI w., 2 Bde., 1886. — A. Brückner, M. Rej 1905. — W. Bruchnalski, Rozwój twórczości pisarskiej M. Reja 1907. — H. Gaertner, Ze studjów nad językiem pols. w XVI w. (Kto jest autorem życiorysu Reja ?), 1925. — R. Plenkiewicz, J. Kochanowski 1897 (als Bd. IV der großen Kochanowski-Ausgabe). — St. Dobrzycki, Pieśni Kochanowskiego (Rozpr. Ak. Um. Wydz. filol. XLIII). — T. Sinko, Einleitungen zu den Ausgaben der „Treny", der „Odprawa posłów", der „Pieśni" in der Bibljoteka Narodowa (I. Serie, № 1, 3 u. 100). — M. Hartleb, Nagrobek Urszulki 1927. — M. Brahmer, Petrarkizm w poezji pols. XVI w. 1927. — I. Chrzanowski, M. Bielski, 2. Aufl., 1926. — St. Kot, A. Frycz Modrzewski 1923. — L. Kubala, St. Orzechowski, 2. Aufl., 1907. — T. Wierzbowski, K. Warszewicki 1887. — R. Löwenfeld, Ł. Górnicki, s. Leben u. s. Werke 1884. — St. Windakiewicz, P. Skarga 1925. — A. Berga, Pierre Skarga, 2 Bde., 1916 (franz.). — I. Chrzanowski, Einleitung zur Ausgabe der „Kazania sejmowe" 1912. — St. Kot, Einleitung zur Ausgabe der „Kazania sejmowe" in der Bibl. Narod. (I. Serie, № 70). — T. Grabowski, P. Skarga na tle katolickiej lit. relig. w Polsce 1913. — St. Sapiński, Badania źródłowe nad Kazaniami . . . Skargi 1924. — J. Krzyżanowski, Polski romans pseudohistoryczny XVI. w. 1926.

III. A. Brückner, Spuścizna rękopiśmienna po W. Potockim (Rozpr. Ak. Um. Wydz. filol. XXVIII u. XXIX. — Ders., Studja nad lit. pols. XVII w. (Rozpr. Ak. Um. Wydz. filol. LVII). — K. Heck, Szymon Szymonowicz 1901—1903. — R. Pollak, Goffred Tassa-Kochanowskiego 1920. — E. Porębowicz, A. Morsztyn 1893. — T. Sinko, Poetyka Sarbiewskiego (Rozpr. Ak. Um. Wydz. filol. LVIII). — K. Badecki, Literatura mieszczańska w Polsce XVII w. 1925.

IV. Wł. Smoleński, Przewrót umysłowy w Polsce XVIII w., 2. Aufl. 1922. — Otto Forst Battaglia, Stanislaus August Poniatowski 1927 (deutsch). — Wł. Konopczyński, St. Konarski 1926. — K. L. Zalewski, Sztuka rymotwórcza Fr. Ks. Dmochowskiego 1910. — I. Chrzanowski, Z dziejów satyry pols. w. XVIII w. 1909. — K. Wojciechowski, I. Krasicki, 2. Aufl. 1922. — K. M. Górski, Studja nad „Bajkami" Krasickiego (Pisma literackie 1913). — J. Kleiner, Krasickiego „Bajki i przypowieści" (Studja z zakresu literatury i filozofji 1925). — K. M. Górski, Fr. Karpiński (Pisma liter. 1913). — L. Bernacki, Teatr, dramat i muzyka za Stanisława Augusta, 2 Bde., 1925. — W. Kalinka, Sejm czteroletni, 3 Bde., 1880—1888. — Cz. Leśniewski, St. Staszic . . . w dobie Polski niepodległej 1926. — Stanisław Staszic. MDCCLV—MDCCCXXVI. Księga zbiorowa pod redakcją Z. Kukulskiego 1928. — M. Janik, H. Kołłątaj 1913.

V. I. Chrzanowski, Czem był Wergiljusz dla Polaków po utracie niepodległości (Z epoki romantyzmu 1918). Wł. Włoch, Polska elegja patrjotyczna w epoce rozbiorów 1916. — M. Smolarski, Poezja legjonów 1912. — I. Chrzanowski, Nasz hymn narodowy 1922. — M. Szyjkowski, Dzieje nowożytnej tragedji w Polsce I. Typ pseudoklasyczny 1920. — Ders., Ossjan w Polsce 1913. — Ders., Schiller w Polsce 1915. — P. Chmielowski, Liberalizm i obskurantyzm na Litwie i Rusi 1898. — K. Wojciechowski, Werter w Polsce, 2. Aufl., 1925. — J. Kleiner, Powieść Marji z Czartoryskich ks. Wirtemberskiej (Studja z zakresu lit. i fil. 1925). — Br. Gubrynowicz, K. Brodziński, Bd. I, 1917. — Arabażin, K. Бродзинский 1891. — Al. Łucki, Einleitung



zur Ausgabe von Brodziński's „O klas. i romant." in der Bibl. Narod (I. Serie, № 10). — T. Grabowski, Krytyka liter. w Polsce w epoce pseudoklasycyzmu 1918.

VI. Mickiewicz: J. Kallenbach, A. M., 2 Bde., 4. Aufl., 1926. — P. Chmielowski, A. M., 2 Bde., 2. Aufl. 1898. — St. Szpotański, A. M., 3 Bde., 1921—1923. — Wł. Mickiewicz, Żywot A. M., 4 Bde., 1890—1895. — Pogodin, A. M. (russisch), 2 Bde., 1912. — M. Gardner, A. M. (englisch) 1911. — G. Sarrazin, Les grands poètes romantiques de la Pologne 1906. — A. Górski, Monsalwat 1908. — J. Tretiak, Młodość M., 2 Bde., 1898. — Ders., M. w świetle nowych źródeł 1917. — St. Wasylewski, W atmosferze dziecinstwa M-a (Słowo Polskie 1924). — A. Niemojewski, Dawność i M. 1921. — St. Witkiewicz, M. jako kolorysta (Sztuka i krytyka u nas, 2. Aufl. 1899; separat 1916). — A. Śliwiński, M. jako polityk 1908. — M. Kridl, M. i Lamennais 1909. — K. Górski, Pogląd na świat młodego M-a 1924. — H. Schipper, Sentymentalizm w twórczości M-a 1926. — W. Bruchnalski, M.-Niemcewicz (Pam. Liter. 1903—1905. — E. Petzold, Ballada M-a i Goethego (Przew. Nauk. i Liter. 1910). — L. Kamykowski, „Romantyczność" M-a (I. Chrzanowskiemu uczniowie Lubliniacy 1926). — I. Chrzanowski, Chleb macierzysty „Ody do młodości" 1920. — W. Bruchnalski, Przyczynki do genezy „Dziadów wileńskich" (Pam. Liter. 1910). — Z. Matkowski, Studja literackie, wydał J. Kleiner, 1923 (u. a.: Rousseau-M., Cervantes w Polsce: „Don Kichot" a „Dziady"). — W. Bruchnalski, Einleitungen zu den Ausgaben der „Grażyna" u. des „K. Wallenrod" (1922). — St. Windakiewicz, Sonety Krymskie (Przegląd Pols. 1896). — St. Pigoń, O Księgach narodu i pielgrzymstwa 1911. — J. Turczyński, Rozbiór dzieł A. M.: Dziady 1872. — Z. Niemojewska, Dziady drezdeńskie jako dramat chrześcijański 1921. — W. Borowy, Dziady a magnetyzm i teozofja (Tygodnik Illustr. 1920). — T. Sinko, O tradycjach klasycznych A. M. 1923 (u. a. Mickiewiczowskie Widzenie ks. Piotra). — J. Kleiner, Proroctwo ks. Piotra (Studja z zakresu lit. i fil. 1925). — St. Pigoń, Einleitung zur Ausgabe des „Pan Tadeusz" in der Bibl. Narod. (I. Serie, № 83). — W. Gostomski, Arcydzieło poezji pols., 2. Aufl. 1898. — H. Biegeleisen, „Pan Tadeusz" 1884. — J. Kleiner, O Panu Tadeuszu— książce budującej. 2. Aufl. 1926. — St. Windakiewicz, Prolegomena do Pana Tadeusza 1918. — K. Wojciechowski, Pan Tadeusz a romans Walter Scotta 1919. — R. Pilat, Autografy . . . Pana Tadeusza (Pamiętnik Tow. lit. im. M-a. V u. VI). — Stolarzewicz, Bibljografja M-owska 1924.

Von den Gesamtausgaben ist die von T. Pini u. M. Reiter (Dzieła wszystkie, 12 Bde., 1911—1913) die vollständigste. Eine große kritische Ausgabe auf Staatskosten (die sog. Reichstagsausgabe) ist in Vorbereitung. Die kritische Ausgabe des Towarzystwo Liter. im. Mickiewicza ist leider unvollendet.

Malczewski: J. Ujejski, A. M. 1921. — M. Mazanowski, Żywot i utwory A. M. 1890. — Zaleski: J. Tretiak, B. Z. 3 Bde., 1911—1914. — St. Zdziarski, B. Z. 1902. — Goszczyński: Z. Wasilewski, S. G. 1923 (eine Reihe von Abhandlungen). — B. Suchodolski, S. G. 1927. — Garczyński: T. Pini, St. G. (Przew. Nauk. i Liter. 1898. — Mochnacki: A. Śliwiński, M. M. 1909. — J. Kucharzewski, M. M. 1909. — St. Szpotański, M. M. 1910. — P. Bańkowski, M. M. jako teoretyk i krytyk romantyzmu pols. 1913.

Krasiński: St. Tarnowski, Z. K., 2. Aufl., 2 Bde., 1912. — J. Kallenbach, Z. K. Życie i twórczość lat młodych (1812—1838), 2 Bde., 1904. — J. Kleiner, Z. K. Dzieje myśli, 2 Bde., 1912. — T. Pini, K. Życie i twórczość [1928]. — M. Gardner, The anonymous poet of Poland Z. K. 1919. — J. Kleiner, Mesjanizm narodowy w systemie K. (Studja z zakresu lit. i fil. 1925). — St. Dobrzycki, Nieboska Komedja (Rozpr. Wydz. filol. Ak. Um. XLII). — T. Sinko, Einleitung zur Ausgabe des Irydion in der Bibl. Narod. (I. Serie № 50). — J. Krzyżanowski, Znaczenie Masinissy (Przegląd Humanistyczny 1923). — M. Zdziechowski, Wizja K-ego 1912. — A. Krasiński, Dzień Ducha św. (Bibljoteka Warszawska 1903, III). — I. Chrzanowski, „Resurrecturis" i Psalm Dobrej Woli (Z epoki romantyzmu). — Ders., Poezja K-go (Pam. Liter. 1928). — Stolarzewicz, Bibljografja o Krasińskim 1924.

Die beste kritische Gesamtausgabe von J. Czubek (Pisma, 8 Bde., 1912).

Słowacki: J. Kleiner, J. S. Dzieje twórczości, 4 Bde. (Bd. I—II, 3. Aufl., 1925. Bd. III, 2. Aufl. 1928, Bd. IV, 1. u. 2. Teil, 1927). — A. Małecki, J. S., 3 Bde., 3. Aufl. 1901. — J. Tretiak, J. S. Historja ducha poety, 2 Bde., 1909. — T. Grabowski, J. S., 2 Bde., 2. Aufl., 1920—1926. — F. Hoesick, Życie J. S., 3 Bde., 1897. — I. Matuszewski, S. i nowa sztuka, 2. Aufl., 1904. — J. Gw. Pawlikowski, Mistyka S-ego 1909. — T. Sinko, Hellenizm J. S-ego, 2. Aufl., 1925. — M. Kridl, Antagonizm wieszczów 1925. — M. Janik, J. S. Próba syntezy, 2. Aufl. 1927. — C. Jellenta, Druid J. S. 1911. — G. Sarrazin, Les grands poètes romantiques de la Pologne 1906. — G. Maver, Saggi critici su J. S. 1925. — Wł. Ćwik, Badania stylometryczne nad twórczością S-ego 1909. — St. Skwarczyńska, Ewolucja obrazów u S-ego 1925. — St. Windakiewicz, Badania źródłowe nad twórczością S-ego 1910. — W. Hahn, Szkice literackie o S-m 1909. — H. Biegeleisen, Erläuterungen zu S-s Werken im V. u. VI. Bd. der von B. herausgegebenen „Dzieła" 1894. — J. Ujejski,

J. S-ego „Kordjan" (Księga pamiątkowa ku uczczeniu setnej rocznicy urodzin J. S-ego 1909). — W. Grzegorzewicz, Balladyna (Pamiętnik Liter. 1914). — J. Ujejski, Główne idee w „Anhellim" S-ego 1916. — B. Nawroczyński, Piękno i ból w „Ojcu zadżumionych" (Sprawozd. Tow. Nauk. Warsz. Wydz. I i II, 1915). — J. Chrzanowski, Grób Agamemnona (Tygodnik Illustr. 1924). — W. Hahn, Studjum nad genezą „Lilli Wenedy" 1894. — J. Maurer, Lilla Weneda, 1911. — A. Boleski, „Ksiądz Marek" S-ego a Sprawa Boża 1922. — W. Lutosławski, Losy jaźni u S-ego (Pamiętnik Liter. 1909). — T. Dąbrowski, O trójcy w „Królu-Duchu" (Pamiętnik Liter. 1909). — J. Kleiner, Układ i tekst dzieł S-ego 1909. — F. Hoesick, „Siła fatalna" poezji S-ego 1921.

Die wichtigsten kritischen Ausgaben: Dzieła wszystkie pod redakcją J. Kleinera (Wydawn. Zakładu Narod. im. Ossolińskich) 1924 ff. (bisher Bd. I, II, III, IV, V, IX und X—das Ganze soll 16 Bde. umfassen; am Schluß eines jeden Bandes Bibliographie von W. Hahn). — Dzieła, wyd. Br. Gubrynowicz i W. Hahn, 10 Bde., 1909. — Beniowski, wydanie całkowite w nowym układzie, oprac. J. Kleiner (Bibljoteka Narod. I Serie, № 13 — 3. Aufl. 1929). — Król-Duch, wyd. zupełne, komentowane — ułożył J. Gw. Pawlikowski. brzmienie tekstów ustalił M. Pawlikowski, 2 Bde., 1924—1925.

Towiański: T. Canonico, A. T. (italienisch) 1896. — St. Pigoń, Z epoki Mickiewicza. — Ders., Einleitung zur Auswahl von T-s Schriften (Bibl. Narod., I. Serie, № 8, 2. Aufl.). — Z. Gąsiorowska, Służba narodowa w Sprawie A. T-ego 1918. — J. Kallenbach, Towianizm na tle historycznem 1926. — J. Kleiner, J. Słowacki, Bd. IV, I. Teil, Kap. II.

Von den Werken, die die ganze poln. Romantik ins Auge fassen, sind besonders zu nennen: M. Zdziechowski, Mesjaniści i Słowianofile 1888. — Ders., Byron i jego wiek, 2 Bde., 1898.

VII. Fredro: E. Kucharski, A. F. życiorys literacki 1926 (= Einleitung zur Gesamtausgabe der „Komedje" 1926). — I. Chrzanowski, O komedjach A. F-y 1917. — St. Tarnowski, Komedje A. F-y (Rozprawy i sprawozdania. t. II, 1896). — A. Grzymała-Siedlecki, F. w swojej ziemi i w swoich czasach (Tygodnik Illustr. 1926). — Ders., Einleitung zur Ausgabe der Memoiren „Trzy po trzy" (1917). — E. Kucharski, F. a komedja obca 1921. — B. Kielski, O wpływie Moliera na rozwój komedji pols. 1906. — A. Grzymała-Siedlecki, O „Ślubach panieńskich" (Tygodnik Illustr. 1921). — W. Borowy, Ze studjow nad Fredrą 1921. — J. Kleiner, „Śluby panieńskie" i „Zemsta" jako komedje antyromantyczne (Tygodnik Illustr. 1918). — Kritische Gesamtausgabe: Komedje . . . opracował . . . E. Kucharski, 6 Bde., 1926—1927.

Kl. Kantecki, Dwaj Krzemieńczanie (J. Korzeniowski) 1879. — Z. Reutt-Witkowska, Studja nad utworami dramatycznemi Ko zeniowskiego, 2 Bde., 1922. — K. Wojciechowski, Einleitung zur Ausgabe der „Kollokacja" in der Bibljoteka Narod. (Serja I, № 28). — J. Kallenbach, E. Wasilewskiemu w 70 rocznicę śmierci (Pamiętnik Liter. 1916). — H. Biegeleisen, Lirnik mazowiecki (= Lenartowicz) 1913. — K. Wróblewski, K. Ujejski 1902. — T. Pini, K. Ujejski 1897. — Z. Szweykowski, Powieści historyczne H. Rzewuskiego 1922. — W. Borowy, J. Chodźko 1914. — K. Estreicher, W. Pol 1882. — M. Mann, W. Pol, 2 Bde., 1904—1906. — P. Chmielowski, J. I. Kraszewski 1888. — M. Mann, „Poganka" N. Żmichowskiej 1916. — K. Wojciechowski, Historja powieści w Polsce 1925. — A. Krechowiecki, O C. Norwidzie, 2 Bde., 1909. — St. Cywiński, Einleitung zu einer Auswahl von Norwids Dichtungen in der Bibljoteka Narod. (I. Serie, № 64).

VIII. T. Chmielowski, Zarys najnowszej literatury pols., 4. Aufl. 1898. — Jacimirskij, Новѣйшая польская литература, 2 Bde., 1908. — J. Tretiak, A. Asnyk jako wyraz swej epoki (1922). — E. Kucharski, Einleitung zu einer Auswahl von Asnyks Gedichten in der Bibljoteka Narod. (I. Serie, № 67). — J. Dickstein-Wieleżyńska, Konopnicka 1927. — A. Drogoszewski, E. Orzeszkowa 1912. — L. Włodek, B. Prus 1918. — Z. Szweykowski, „Lalka" B. Prusa 1927. — Sienkiewicz: St. Tarnowski, H. S. (Studja do hist. lit. pols. V.). — P. Chmielowski, H. S. 1901. — K. Wojciechowski, H. S., 2. Aufl., 1923. — St. Lam, H. S. 1923. — J. Kleiner, Artyzm S-a (Sztychy 1925). — M. Gardner, A patriot novellist of Poland, H. S.

IX—X. W. Feldman, Współczesna literatura pols., 7. Aufl., 1924 (das letzte Kapitel von St. Lam). — A. Potocki, Pols. literatura współczesna, 2 Bde., 1912 (beide Werke auch für Kap. VIII wichtig). — Jacimirskij — vgl. VIII. — K. Kosiński, St. Witkiewicz 1928. — E. Boyé, U kolebki modernizmu 1921. — Wyspiański: A. Grzymała-Siedlecki, W. 2. Aufl., 1919. — St. Kołaczkowski, St. W. 1923. — J. Kotarbiński, Pogrobowiec romantyzmu 1909. — T. Sinko, Antyk W-ego 1916. — St. Kolbuszewski, St. W. a romantyzm pols. 1928. — H. Balk, Ze studjów nad wyobraźnią artyst. W-ego, 1927. — Kritische Ausgabe: Dzieła, hsg. von T. Sinko u. A. Chmiel. (bisher Bd. I—IV). — W. als Maler: St. W., Dzieła malarskie 1925.

Z. Wasilewski, J. Kasprowicz [1922] — St. Kołaczkowski, Twórczość Kasprowicza 1924. — W. Jampolski, Żeromski, wódz duchowy pokolenia 1926. — St. Piołun-Noyszewski, Stefan Żeromski. Dom, dzieciństwo i młodość 1928. — J. Matuszewski, Studja o Żeromskim i Wyspiańskim. — W. Borowy, Boy



jako tłumacz (Przegląd Warsz. 1923). — L. Pomirowski, Doktryna a twórczość (Rzecz o współczesnej krytyce, najnowszej prozie polskiej i dramacie) 1928. — K. Irzykowski, Nachkriegsliteratur in Polen. Entspannungen und neue Spannungen (Völkermagazin 1928).

Der fremde Leser, der weder die Originale, noch manche gelungenen slavischen Übersetzungen kennen lernen kann, wird nur sehr selten eine Übersetzung finden, die als wirkliche Wiedergabe der polnischen Dichtung gelten dürfte. Einen Ehrenplatz verdient in dieser Hinsicht die Mickiewicz-Übersetzung von Siegfried Lipiner. Besonders wertvoll sind ferner: Paul Cazins französische Übersetzung von Paseks Memoiren, J. P. d'Ardeschahs „C. Norwid. Eine Auswahl aus seinen Werken" 1907, L. Scherlags Anthologie der modernen poln. Dichtung, Pavolinis italienische Anhelli-Übersetzung.

PERSONEN- UND TITELVERZEICHNIS







INHALT








PENN STATE UNIVERSITY LIBRARIES
A000046025371